This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Peter Cornelius

als Mensch und als Dichter

Von

Dr. Emil Sulger-Gebing

o. Professor der Literaturgeschichte an der
Kgl. Technischen Hochschule in München

München 1908
C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung
Oskar Beck

BURDACH

C. H. Beck'sche Buchdruckerei in Nördlingen

Den Kindern des Dichterkomponiſten

Carl und Maria Cornelius

in treuer Freundſchaft gewidmet

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

C74.585
MUSI

Inhalt

		Seite
	Einleitendes	1
1.	Des Dichters äußerer Lebensgang	4
2.	Peter Cornelius als Mensch	29
3.	Peter Cornelius als Lyriker	50
4.	Der Barbier von Bagdad	75
5.	Der Cid	89
6.	Gunlöd	103
	Literaturangaben	125
	Personen-Verzeichnis	127

M 5257

MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY

C674.585
MUSI

Inhalt

		Seite
	Einleitendes	1
1.	Des Dichters äußerer Lebensgang	4
2.	Peter Cornelius als Mensch	29
3.	Peter Cornelius als Lyriker	50
4.	Der Barbier von Bagdad	75
5.	Der Cid	89
6.	Gunlöd	103
	Literaturangaben	125
	Personen-Verzeichnis	127

M2145257

Im Vollbewußtſein ſeiner Doppelbegabung verzeichnet der dreißigjährige Peter Cornelius in ſein Tagebuch: „Poeſie des Worts mit Muſik vereinigt — das mein Beſtreben — und darin unbeirrt fort“; an ſeine Schweſter Suſanne ſchreibt er vier Jahre ſpäter: „Nur und einzig die Dichterkomponiſten ſind die Männer der Zeit, ohne ein elegantes Libretto iſt fortan die beſte Muſik eine Zeitverſchwendung“ und ſpricht im gleichen Briefe vom „Dichter, welcher den Geſtalten einer ſchönen Sage Atem und Leben aus ſeiner Seele zu verleihen vermag, und ſie die Sprache des Herzens, Muſik reden läßt“.

Muß es da nicht vermeſſen erſcheinen, hier vom Dichter allein ſprechen zu wollen und den Muſiker mehr oder weniger auszuſchalten?

Vielleicht doch nicht. Bei aller Betonung der ſeltenen Doppelbegabung als eines beſonderen Charakteriſtikums unſeres Meiſters ſcheint mir auch der Dichter in Peter Cornelius ſtark, auch ſein Schaffen wertvoll genug, um ihm eine geſonderte Betrachtung widmen zu dürfen.

Es liegt mir dabei durchaus fern, ihn — als Dichter — auf ein ungebührlich hohes Fußgeſtell hinaufheben zu wollen. Die Grenzen gerade ſeiner dichteriſchen Begabung, die in der Hauptſache eine lyriſche und idylliſch-erotiſche mit ſtarkem humoriſtiſchen Einſchlag war, ſollen durchaus nicht verkannt werden. Wohl aber möchte ich durch dieſen beſcheidenen Verſuch einer Charakteriſtik des Dichters Cornelius eine Dankesſchuld bezahlen für manchen köſtlichen Genuß, für viele ſchöne Stunden, die er mir und gewiß auch vielen anderen verſchafft hat. Wie manches — und darunter vom Reifſten und Reizvollſten — ſeiner Lyrik iſt Wortgedicht geblieben. Mögen ihm ſelber die muſikaliſchen Weiſen überall mit erklungen ſein, lange nicht überall hat er ſie auch feſtgehalten und ſo ſind uns ihrer viele, die meiſten vorenthalten geblieben. Seine Lyrik iſt unendlich reicher als das, was in ſeinen muſikaliſchen Werken die Sprache des Herzens erhalten hat, ja gerade dieſer Sprache des Herzens ſcheint mir auch der Dichter allein vollauf mächtig geweſen zu ſein! Und in ſeinem dramatiſchen Schaffen iſt — trotz ſeiner Beſchränkung auf „Operntexte“ — auch rein dichteriſch beurteilt wahrlich des Schönen genug und übergenug.

Was bis jetzt an trefflichen und dankenswerten Arbeiten über ihn veröffentlicht wurde, war doch in erſter

Linie dem Muſiker gewidmet. Darum mögen dieſe Blätter, die den Menſchen und Dichter zu charakteriſieren verſuchen, ihren Weg antreten und anklopfen bei den Freunden des eigenartigen Meiſters.

Menſch und Dichter aber können nur verſtanden und gewürdigt werden, wenn der äußere Lebensgang, der gerade bei Cornelius ein ſeltſamer und krauſer, mehr von den Forderungen ſeines Innenlebens, als von denen der Außenwelt und des Alltags beſtimmter war, uns bekannt iſt. Deshalb beginne ich mit einer kurzen, nur die Hauptlinien ziehenden Lebensſkizze.

1. Des Dichters äußerer Lebensgang.

Ich kann nichts aus mir machen und ſein wollen; bin ichs einmal, ſo bin ichs von Gottes Gnaden.
An Feodor von Milde, 12. Dezbr. 1859.

Carl Auguſt Peter Cornelius wurde geboren in Mainz am Weihnachtsabend des Jahres 1824. Er entſtammte einer vielſeitig begabten Künſtlerfamilie; der Großvater war erſt Kupferſtecher, ſpäter Schauſpieler, der Vater erſt Goldſchmied, dann Schauſpieler. Dieſer nahm an den vereinigten Theatern von Mainz und Wiesbaden eine wenn auch nicht hervorragende, ſo doch angeſehene Stellung ein, ein Onkel war Maler und Galerie-Inſpektor in Düſſeldorf, ein Vetter der berühmte Peter Cornelius, der Maler, in der Familie der „große Oheim“ genannt. So war die Lebensmitgift des Knaben an Begabung eine mehrſeitige und wenn ſich auch das bildkünſtleriſche Talent nirgends zeigt, ſondern nur latent als innige Freude an echter Kunſt, beſonders an Malerei,

ſich äußert, das Schauſpielerblut verleugnet ſich nicht ganz, und die beiden Künſte, die auf der Bühne das Wort führen (oder doch führen ſollten, ſofern ſie noch als künſtleriſche Stätte gelten will), Dichtung und Muſik ſind die Führerinnen ſeines Lebens geworden. Wort und Ton waren, wie er in der kurzen Selbſtbiographie ſagt, die Pole ſeines Lebens. Schon als Knabe vom Vater zum Schauſpieler beſtimmt, wurde er auch in Geſang, Violine und Theorie (das letztere durch Heinrich Eſſer, dem ſpäteren Wiener Hofkapellmeiſter) unterrichtet. Früh auch zeigte ſich ein poetiſches, ſowie ein ganz ungewöhnliches Sprachentalent, und Goethes Gedichtband war ſchon dem Knaben ein unzertrennlicher Begleiter, wie er denn ſein ganzes Leben lang in Goethe den größten Dichter aller Zeiten verehrte. Siebzehnjährig unternahm er eine erſte Ausfahrt in die Welt: als letzter der zweiten Geiger begleitete er das Mainzer Orcheſter zu einem deutſchen Operngaſtſpiel nach London, wo er von der Bühne wie vom Leben große und bleibende Eindrücke erhielt. Dann ſetzte wieder die ſchauſpieleriſche Erziehung des Vaters ein, deſſen „Schüler und Jünger zugleich“ noch der gereifte Mann ſich nannte; als Ziel ſchwebte ſchon neben tüchtiger Bühnenwirkſamkeit der Komponiſt komiſcher Opern vor ſeinen Augen und er

trug ſich mit dem Plane einer ſolchen: „Der zerbrochene Krug“. Noch gingen Schauſpiel- und Muſikſtudien nebeneinander her, ſeit 1840 wurde er in kleinen Rollen beſchäftigt, aber immer mehr überwog die Liebe zur Muſik. Das Jahr 1843 brachte wichtige Entſcheidungen: Als der Vater am 3. Oktober 1843 ſtarb, da war auch für den Sohn der Abſchied von der Bühne eine feſtbeſchloſſene Sache: bei ſeinem letzten Auftreten in Wiesbaden in derſelben Rolle, worin er hier drei Jahre früher zuerſt aufgetreten war, (als Seiltänzerjunge Piſtol in Dumas' „Kean“) wurde ihm „zum erſten Male das ſüße betäubende Glück eines Applauſes“ zuteil. So nahm er ehrenvollen Abſchied von den Brettern, die er erſt 15 Jahre ſpäter wieder betreten ſollte, nicht als Schauſpieler, ſondern als Dichterkomponiſt.

Mit der Überſiedelung nach Berlin im September 1844 beginnt ein neuer Abſchnitt ſeines Lebens. Der Schauſpieler wird zum „Studiosus musicae“. Meiſter Peter Cornelius, damals in Berlin auf der vollen Höhe ſeines Ruhmes, war vom älteren Bruder unſeres Peters, Carl, dem ſpäter berühmt gewordenen Hiſtoriker an der Münchner Univerſität, um ſeine Unterſtützung angegangen worden und gewährte ſeine Hilfe. So begann der zwanzigjährige Peter gründliche muſikaliſche Studien bei Dehn,

der ihm bald „als Menſch und als Lehrer ans Herz gewachſen“ war, verkehrte viel im gaſtfreien Hauſe des „großen Oheims“, ſchloß Freundſchaft mit Paul Heyſe, lernte nebenbei Spaniſch, Italieniſch, Altfranzöſiſch und Provenzaliſch und ſuchte durch Klavierſtunden und muſikaliſche Referate ſo viel wie möglich ſich ſelbſtändig zu ſtellen. Ein durch die äußeren Verhältniſſe mit Entſagung endigendes erſtes Liebesverhältnis weckte den lyriſchen Dichter in ihm auf, der von da ab Zeit ſeines Leben nie mehr verſtummte. Aber das elende Stundenlehrerdaſein brachte viel Bitteres und gerade ihm, der in der Muſik immer nur die hohe, die himmliſche Göttin, nie die das tägliche Leben mit Butter verſorgende Milchkuh ſah, manche herbe Enttäuſchung. Was er muſikaliſch ſchuf, vermochte trotz der Anerkennung bedeutender Fachmänner, wie des Komponiſten des „Weltgerichtes“, Friedrich Schneider, ihn ſelber nicht zu befriedigen. Andere Anregungen, ein voller ſich ausbreitendes Muſikleben taten ihm not, die „Berliner Winkelverhältniſſe“ drohten ihn zu erſticken. Aber wohin? Er dachte an Paris, den damaligen Mittelpunkt des europäiſchen Muſiklebens, jedoch dazu fehlte das Geld. So richteten ſich ſeine Blicke nach dem deutſchen Mittelpunkte eines fortſchrittlichen Muſiktreibens, nach Weimar. Dort herrſchte Liſzt, dort wurde Richard Wagners „Lohengrin“

gegeben. Dort wollte er mit ſich ſelbſt ins klare kommen über dieſe neue Kunſt. Als er im März 1852 nach Weimar ging, dachte er nur an einen vorübergehenden Beſuch, es wurde daraus ein langer Aufenthalt. Ein neuer Lebensabſchnitt beginnt.

Hatten die ſieben und ein halb Jahre in Berlin Cornelius zum Muſiker und als Dichter zum Lyriker gemacht, ſo wird er in den ſieben folgenden Jahren, ſolange Weimar den Mittelpunkt ſeines Lebens bildet, als Muſiker wie als Dichter zum Dramatiker. Es ſind die entſcheidenden: als ein Suchender, Taſtender, über Wege und Ziele noch Unklarer ſtieg er am 20. März 1852 zum erſten Male die Stufen zur Wohnung Liſzts in der Altenburg hinan, als ein klar und feſtgewordener Mann, der ſeiner hohen Aufgabe bewußt, im Schaffen muſik-dramatiſcher Werke das eigentliche Ziel ſeines Lebens erkannt, der mit ſeinem „Barbier von Bagdad“ ſich ſelbſt und der Welt den ſchwerwiegenden Beweis ſeines Könnens geliefert hat, verläßt er „ein ganz neuer Menſch geworden“ Anfang 1859 Weimar. Ein ganz neuer Menſch, klarer über ſich ſelbſt und gereift, aber kein mit ſich ſelbſt, mit dem Leben, mit der Kunſt fertiger Mann. Ein ſolcher wurde er nie; noch Pfingſten 1868 ſchreibt er in ſein Tagebuch: „Ich bin im Wer-

den und bleibe es immer, das ist das Rätsel meines Lebens.“ Daß er stets ein Werdender blieb, das ist auch das Große seines Lebens und seiner Kunst gewesen.

Zwischen seiner Ankunft in Weimar und seinem Abschied von dort liegt viel innere Not, viel schwerer Kampf trüber Stunden, wie deren auch späterhin noch genug folgten, aber siegreich immer wieder trugen ihn zwei treue Freunde über alles Schwere und Niedrige des Daseins hinweg: sein starker Idealismus und sein goldener Humor. Das war ein anderes Leben in dem kleinen Weimar, als in dem großen Berlin. Hier in der Hochburg des musikalischen Fortschritts, wo die Kunst Liszts, Berlioz' und Richard Wagners hingebende und energische Pflege fand, reihte sich auch Cornelius in freudigem Enthusiasmus der kleinen Schaar an, die als kühne Pfadfinder neue Ideale auf neuen Wegen zu verwirklichen suchten. Daß diese neuen Ideale im letzten Grunde mehr dichterische als musikalische waren, das gerade machte sie unserem Poeten besonders lieb. Von Liszt wurde er freundlich aufgenommen und bald auf jede Weise gefördert. „Du glaubst nicht, wie gut und groß Liszt ist,“ schrieb er dem Bruder schon Ende März 1852. Er nennt ihn im Tagebuch einen „Mordskerl“ und schreibt der Mutter vier Jahre später: „Er ist mein großer, über allen kleinlichen Tadel hoch

erhabener Freund, einer von den Geistern, mit denen die Jahrhunderte geizen." Und immer und immer wieder preist er seine Güte und Anteilnahme in den wärmsten Tönen dankbarer Liebe und Verehrung. In einem Wiener Briefe an Rosa von Milde legt er das Gelöbnis ab: „Ich bleibe dem guten, großen Liszt treu zeitlebens" und dieses Gelöbnis hat er trotz gelegentlicher Verstimmungen gehalten, wenn er auch später die Schwächen des früher blindlings Verehrten wohl erkannte.[1]) Noch kurz vor seinem Tode hat Cornelius für Liszt Lamartines „Hymne de l'enfant à son reveil", wie Liszt selber dankend schrieb „zum Entzücken" in deutsche Verse übersetzt, und nach Liszts Angaben und Wünschen eine neue Ouverture zum Barbier von Bagdad komponiert.[2])

---

[1]) Er findet (30. Juni 1865) keine Bejahung für seinen Übergang in den geistlichen Stand und sein Benehmen gegen die Fürstin; er schreibt am 27. Juli 65 an die Braut: „Sein ganzes Wesen und Wirken ist mir nachträglich verkümmert, indem ich es mehr im Lichte der Selbstsucht und Eitelkeit betrachten muß", und zwei Jahre später (26. August 1867) an dieselbe: „Bei Liszt hat man immer doch das unheimliche Gefühl der Weltmaske, die er vornimmt. Er will dennoch sich, sich und nochmals sich; darüber keine Täuschung!"

[2]) „Ich habe" schreibt Cornelius an Liszt 26. Juli 1874, „eine recht hübsche neue Ouverture nach Ihrer Angabe, so daß das Namen-

In jener jugendlich enthusiastischen Weimarer Zeit konnte auch gelegentlicher nicht unberechtigter Ärger über „das Cliquen- und Claquenwesen auf der Altenburg“ und über allerlei kleine Menschlichkeiten, wie sie jeder großen Bewegung anhängen, die innere Befreiung und Befriedigung nicht hemmen. Eine immer stärker werdende Befriedigung vor allem darüber, daß er auf rechtem Wege sei und seinem inneren Wesen gemäß sich entwickle. Diese Entwicklung konnte bei ihm, dem vielseitig Begabten keine einseitige sein; als Mensch und Musiker, als Dichter und Schriftsteller, als Lyriker und Dramatiker schritt er vorwärts und aufwärts. Die äußere Existenz dagegen blieb eine schwierige; so verlebte er den Winter 52/53 in Soest, wohin ihn Bruder Carl empfohlen hatte und wo er zwei Messen komponierte, so bewarb er sich im Frühling 53 — leider vergeblich — um die Dirigentenstelle der Mainzer Liedertafel. Im Herbst 1853 besuchte er das große Karlsruher Musikfest, das Liszt dirigierte, und begleitete dann seinen Meister nach Basel, wo ihnen Richard Wagner die Dichtung zum „Ring des Nibelungen“ vorlas. Dann blieb er dauernd in Weimar, gab Stunden, trat literarisch für die neue Richtung ein, übersetzte für Liszt und Berlioz,

Motiv in den Vordergrund gestellt ist“ (es folgt das so charakteristische Motiv „Abul Hassan Ali Ebn Bekar“ in Noten).

und ſchloß Freundſchaften mit Muſikern wie Hans von Bülow, Hans von Bronſart, Leopold Damroſch, Carl Tauſig, dem Sängerpaar Feodor und Roſa Milde, zu denen ſich bald ein beſonders inniges Verhältnis ergab, mit Dichtern wie Hofmann von Fallersleben, mit Gelehrten wie Adolf Schöll und beſonders Reinhold Köhler, mit Künſtlern wie Friedrich Preller dem Älteren. Auch gewann er eine hohe Gönnerin in der von ihm zeitlebens warm verehrten Fürſtin Karoline von Sayn-Wittgenſtein, der Freundin Liſzts. Sein eigenes, nach und nach zu einer ſchwärmeriſch ritterlichen Verehrung ſich ſteigerndes Freundſchaftsverhältnis zu Roſa von Milde, ſowie neue Herzenswirren gaben dem Lyriker ſtets neuen Stoff, wie er ſich denn auch in vielfachen, meiſt humoriſtiſchen Gelegenheitsgedichten betätigte. Der Muſiker erwies vor allem in Liederkompoſitionen, darunter die Zyklen Trauer und Troſt, Brautlieder, das Vaterunſer, Weihnachtslieder (in der erſten Faſſung) ſeine ſtarken Fortſchritte, und Dichter und Muſiker vereinigten ſich im erſten großen Werke, der köſtlichen komiſchen Oper „der Barbier von Bagdad“. Die Dichtung dazu ſchrieb er im Herbſte 1856 während eines Aufenthaltes auf der Bernhardshütte bei Schwager, Schweſter und Mutter; die Kompoſition, die ihn die nächſten zwei Jahre beſchäftigte, wurde hauptſächlich vom

Herbst 57 bis zum Frühling 58 bei einem alten Freunde der Familie im Johannisgrund (bei Johannisberg) und in Mainz ausgeführt. Im Sommer 58 war er längere Zeit bei seinem Bruder Carl in München, im Herbst kehrte er nach Weimar zurück und am 15. Dezember fand unter Liszts Direktion die erste Aufführung statt. Das harmlose, reizvolle Werk, das unter ruhigen Verhältnissen eines freundlichen, ja begeisterten Empfanges hätte sicher sein dürfen, wurde das Opfer eines Theaterskandals, der von seiten einer lisztfeindlichen Rückschrittspartei ausging und dem damaligen Intendanten Dingelstedt sehr gelegen kam, um so den ihm verhaßten und in musikalischen Fragen auch am Theater mächtigen Liszt zu stürzen. Das gelang, Liszt legte die Direktion der Opern, die ihm in den letzten Jahren nach seiner eigenen Wahl zugestanden, nieder und Dingelstedt behielt das Feld. Zugleich aber war damit „der Barbier von Bagdad" auf Jahrzehnte hinaus begraben, und die beste komische Oper der deutschen Bühne, die seit dem Tode Mozarts geschaffen, und die auch in der Folgezeit nur durch Richard Wagners „Meistersinger" übertroffen wurde, ist zum Teil infolge dieser unerhörten Vergewaltigung ihrer ersten Aufführung bis heute nicht in dem Maße bekannt geworden, wie das Werk in seinem köstlichen Humor, seiner liebenswürdigen

Innigkeit, seiner Melodienfülle und seiner trefflicheren Charakteristik es längst verdiente.

Für Cornelius selber war es eine hohe Genugtuung, daß nicht nur Liszt selbst und alle Mitwirkenden, sondern auch alle Musiker im Publikum, ja der Großherzog selber ihm ihren herzlichen Beifall bezeugten. Aber seines Bleibens in Weimar war nun nicht länger. Er ging zunächst Mitte Januar 59 nach Mainz, in Gedanken schon mit einem neuen Werke beschäftigt, und verschiedene Lebenspläne bedenkend. Aus einer Dirigentenstelle in Freiburg wurde nichts, zu einer Übersiedelung nach München, die der Bruder wünschte, konnte er sich nicht entschließen. Daß der Augenblick auf weit hinaus entscheidend war, fühlte er. Die Abhängigkeit von Liszt hatte lange genug gedauert, durch den „Barbier" war er, der lange nur als Liszteaner und Weimaraner mitgelaufen war, zum Cornelianer geworden. Nun hatte er eigene Bahnen zu gehen das Recht und die Pflicht. Dankbar und fest schrieb er am 18. Februar 1859 an Liszt: „Dadurch, daß Sie mir zur Aufführung meiner Oper verholfen, haben Sie mich zu dem Manne gemacht, der ich fortan unbeirrt und unerschrocken sein werde." Und an seinen Freund Reinhold Köhler mit allem Nachdruck: „Mein jetziger Unabhängigkeitskampf ist

ein geiſtiger und materieller. Ich erkläre mich mündig: mein Leben bin ich. Ich will ein Cornelius auf eigne Hand werden". Nach längerem Schwanken fiel ſeine Wahl auf Wien. Über Weimar, Dresden und Prag nahm er den Weg dahin.

Am 12. April 1859 traf er in Wien ein, das nun für fünfeinhalb Jahre ſeine Heimat wurde. Und wie das Ergebnis der Weimarer Zeit ſich zuſammenfaſſen läßt im „Barbier von Bagdad" ſo das Ergebnis der Wiener Jahre in dem zweiten muſikdramatiſchen Werke, im „Cid". Die erſten Eindrücke Wiens waren ſehr gute; die Stadt, der Prater, die Menſchen, die Sammlungen, alles gefiel ihm. Bald aber fühlte er ſich vereinſamt (er ſpricht von der „Totenſtille um mich her"), wieder geriet er in finanzielle Nöte und ein Plan, muſikaliſche Vorleſungen zu halten, erwies ſich als unausführbar. Dieſe gemütliche Herabſtimmung erreichte Ende 1859 ihren tiefſten Punkt. Trotz allem aber drang mehr und mehr die Überzeugung durch „Wien iſt ein geſegneter Boden für mich" (11. Oktober 1860) und „Ich verlaſſe Wien nicht mehr" (19. Juni 1861). Die erſten Monate des Jahres 60 brachte er wieder in Weimar zu, im Sommer 1861 machte er die dortige Tonkünſtlerverſammlung mit, und auch in Wien blieb er im Innern „Weima-

raner".[1]) Eine lange Liebe zu Marie Gärtner, der viele Gedichte gewidmet sind, fand erst 1862 ihren Abschluß. Die wenigen Privatstunden genügten nicht zu seinem Lebensunterhalt, seine literarischen Übersetzungen (Liszts Schrift „die Zigeuner" 1860) trugen auch nicht viel ein, prächtige Liederkompositionen blieben ungedruckt, und so mußte er denn immer wieder zur Unterstützung Bruder Carls und anderer Freunde seine Zuflucht nehmen. In Wien selbst fand er bei dem Arzte Standhartner ein Freundeshaus, wo seine musikalischen Anschauungen geteilt, seine eigenen Schöpfungen mit Beifall und Liebe empfangen wurden. Auch mit dem Dichter Friedrich Hebbel stellte sich ein näheres Verhältnis her. Wenn auch Hebbels Schroffheit ihn öfters abstieß und er durchaus kein blinder Verehrer seiner Dichtungen war, so lernte er doch gerne von dem geistesmächtigen Manne, dessen Größe er immer anerkannte. Besondere Freuden aber boten ihm des alten Freundes Carl Tausig Aufenthalte in Wien, der einmal längere Zeit mit ihm zusammenwohnte, ihn auch im Sommer

[1]) An Rosa von Milde schreibt er am 3. Januar 1861 aus Wien, man würde vielleicht einst erkennen, „daß ich ein höchst loyaler Weimaraner bin, der, auf wunderlichen Wegen geführt, alte und neue Traditionen dieses Weltwinkels wie kaum ein anderer zu lebensfähigen Produktionen innerlich zu verwerten wußte".

62 zu zweimonatlichem Aufenthalt nach Genf mitnahm, sowie die Anwesenheit Richard Wagners in Wien. Mit diesem erwuchs eine Freundschaft, die trotz aller Schwankungen bei Cornelius in unbedingter Verehrung für die Größe Wagners, bei Wagner in der Erkenntnis der unbedingten Zuverlässigkeit und Opferwilligkeit[1]) seines „lieben Peters“ ihren festen Rückhalt hatte. Wagners mehrfache Aufenthalte in Wien galten hauptsächlich der Vorbereitung des Tristan an der dortigen Hofoper, woran auch Cornelius werktätig Anteil nahm[2]), und dieser durfte sich je länger je mehr mit Recht sagen, daß er „der einzige Wagnerianer“ sei, d. h. der einzige, der damals selbständig und in eigener Weise auf der Bahn, die der Meister eröffnet hatte, weiterschritt. Als solcher erwies er sich gerade in den Wiener Jahren durch sein zweites

[1]) Diese Opferwilligkeit bewies er beispielsweise dadurch, daß er auf Wagners Ruf hin mitten im Winter unter erschwerenden Umständen für einen Tag von Wien nach Mainz reiste, um Wagners erster Vorlesung der Meistersingerdichtung im Hause des Verlegers Schott am 5. Februar 1862 beiwohnen zu können. Wagners Freude über solche Freundestat, die er ihm auch später nie vergaß, spricht sich beredt aus in seinem Briefe an Mathilde Wesendonk, Bieberich 12. März 1862 (Richard Wagner und Mathilde Wesendonk, Berlin 1904, S. 302).

[2]) Es wurde damals nichts aus der Aufführung in Wien.

Hauptwerk, die Oper Cid, deren Dichtung im August 1860 vollendet, deren musikalische Ausführung hauptsächlich in den Jahren 1862—64 gefördert wurde. Eine Weimarer Anfrage, die eine dortige Aufführung zum Geburtstage der Großherzogin (8. April) 1864 ins Auge faßte, kam zu früh, so rasch war die völlige Beendigung des Werkes nicht möglich; sie erfreute ihn aber doch durch die Aussicht auf eine wenn auch späte Sühne des Unrechtes, das er und sein Barbier in Weimar erfahren hatten.

Inzwischen war in Richard Wagners Leben der große Umschwung eingetreten. In König Ludwig II. hatte sich der ersehnte Fürst gefunden, der begeistert für die Kunst ihn zu sich rief und ihm ermöglichte, sein äußeres Leben ganz nach Wunsch zu gestalten. Im Oktober 1864 forderte Wagner auch den Freund auf, nach München zu kommen, und bot ihm ein königliches Jahresgehalt von 1000 Gulden. Cornelius nahm zwar an, zögerte dann aber doch mit seinem Kommen. Er zweifelte — nicht mit Unrecht — an der Dauerhaftigkeit der neuen Münchener Verhältnisse, er erkannte als seine erste und höchste Pflicht die Vollendung seines „Cid“, er glaubte seine Selbständigkeit in solcher beständigen Nähe des Freundes, in der „schwülen Atmosphäre“ Wagners gefährdet. „Ich würde

in seiner Nähe nur Wagner-Eier ausbrüten. Ich habe zu mir selbst Mut" heißt es im Tagebuch vom Dezember 1864. Er wollte mit dem „Cid" „ganz durch die eigene Schwere, ganz auf sich selber stehend den Platz im Leben erringen", und im gleichen Briefe an seinen Bruder Carl (26. November 1864) sagt er: „Ich bin zum musikpoetischen Schaffen berufen und habe die heilige Pflicht, keinen Augenblick zu versäumen. In drei Jahren muß ein neues besseres Werk von mir da sein. — Das kann ich nicht in Wagners Nähe leisten." So rang er in harten inneren Kämpfen; denn der Ruf bot viel Verlockendes. Das königliche Gehalt versprach ihm eine äußere Unabhängigkeit, wie er sie noch nie im Leben besessen. Und daß der Freund, der nun aus dem Vollen schöpfte, in so großer Weise seiner gedachte, verdiente Dank und Anerkennung. Noch einmal rief Wagner. „Allein kann ich nichts" hieß es in diesem Briefe. Das entschied. Ende Dezember 1864 war er in München.

Das letzte Kapitel seines Lebens beginnt. Die zehn Münchener Jahre, die das menschlich Beste seines Daseins enthalten, sein Liebes- und Familienglück. Die Münchener Verhältnisse erschienen ihm bei seiner Ankunft verwirrt und schwankend; bei seiner Audienz am 13. Januar 65 machte ihm König Ludwig zwar einen sehr starken

Eindruck, aber seine eigenen persönlichen Verhältnisse kamen dabei nicht zur Sprache. Auch der „Cid“ brachte zunächst Unerfreuliches. Er hatte das fertige Werk nach Weimar geschickt, jedoch die Sänger machten Schwierigkeiten; seine Getreuesten, das Ehepaar Milde, für welche er die beiden Hauptrollen geschrieben, fanden sie zu schwer und zu undankbar. Auch dies Hindernis wurde überwunden. Mitte März ging er nach Mainz, wo er sich verlobte, Ende März nach Weimar, wo er die Einstudierung seines Werkes leitete. Seine Braut, Berta Jung, entstammt einer Familie, in der er von kleinauf wie ein Kind im Hause verkehrt hatte[1]), und in der er nun sein bestes Glück fand. Eine innige Herzensliebe band da zwei prächtige Menschen aneinander zu einem Bunde, den nur der Tod — viel zu früh — lösen konnte. Was Peter Cornelius von da an noch geschaffen hat, Poetisches und Musikalisches, das gehörte seiner geliebten Berta, in deren reichem Herzen er das oft vergebens gesuchte Glück nun in überströmender

---

[1]) Vergleiche das Gedicht:

Eine Stadt gab uns das Leben,
Dir, mein Liebchen, dir wie mir.
Hier mein Gäßchen — gleich daneben
Um die Ecke gehts zu dir!

Mancher legt wohl manche Strecke
Schnell zurück, oft wunderbar —
Lieb! Und zu der einen Ecke
Braucht' ich volle vierzig Jahr!

Fülle fand. „Wir beide," schreibt er April 1865 an die Braut „können jetzt nur noch vereinigt das werden, was wir vermöge unserer inneren Anlage werden sollen. Getrennt ist kein Leben mehr für uns zu denken." Er weiß (13. Juni 65): „ich werde vielleicht noch wunderliche Wege gehen, aber sie führen mich alle zu Dir" und am folgenden Tage: „An Deiner Seite, Du Goldfrau, will ich ein voller Mann und ein bedeutender Künstler werden." Dagegen ist er sich auch seines eigenen Reichtums vollauf bewußt: „Andere könnten Dir Gold und Perlen bieten, aber ich ein reiches Leben." (An die Fürstin Wittgenstein 27. Juni 1865.) Und die äußere Armut macht ihm keinerlei Sorgen; denn „ein Künstler, der eine liebevolle Frau hat, lacht alle Geldspekulanten aus." (An die Mutter 30. Dezember 65.)

In Weimar stieß er zunächst auf eine recht merkliche Kühle, aber je weiter die Proben fortschritten, um so mehr wußte er die Mitwirkenden für sein Werk zu begeistern, und die Aufführung am 21. Mai fand einen vollen, herzlichen Erfolg. Mit freudigem Stolz durfte er sich zurufen: „Ich bin ein Künstler!" und bezeichnenderweise folgt diesem Ausrufe im Briefe an die Braut vom 18. Mai 1865 unmittelbar der Satz: „ich werde unablässig meinem Ideal nachstreben — an Deiner

Hand!“ Das Werk, dem er so viel Arbeit gewidmet, das er mit seinem Herzblut getränkt hatte, hatte sich als ein edles, durchweg lebendiges Gebilde echter Kunst bewährt. Die zweite Aufführung (31. Mai) wurde ihm durch die Anwesenheit seiner Braut und seiner Schwester Susanne zu einem hohen Festtag. Gehoben durch den Erfolg und durch den Besuch der Tonkünstlerversammlung in Dessau, machte er sich sofort über neue Opernpläne, hoffte in Weimar der Nachfolger Lassens zu werden, der sich mit Weggangsgedanken trug, und bewarb sich, als Lassen doch blieb, um eine Kapellmeisterstelle in Meiningen. Auch die Pariser Pläne tauchten wieder auf. Über all dem hatte er in München „das wichtigste künstlerische Ereignis dieses Jahrhunderts“ wie Bülow schrieb, die Uraufführung von Wagners „Tristan und Isolde“ versäumt, was um so mehr auffallen mußte, als sich dazu die ganze damalige Wagnergemeinde fast vollzählig eingefunden hatte. Er selber fühlte dem Werke gegenüber in zwiespältiger Stellung halb Begeisterung, halb Kritik und war hauptsächlich darum ferngeblieben. Wagner drängte ihn zur Entscheidung, und da sich keine andere Tür öffnen wollte, so kehrte er im August nach München zurück. Nicht mit frohem Herzen. An den Wiener Freund Standhartner schreibt er (7. Juli):

„Nach München kehr' ich ungern zurück, es ist mein größter Schade, mich dort ins Schlepptau nehmen zu lassen," und im gleichen Briefe folgt der vielsagende Stoßseufzer: „O mein Wien, warum hab' ich dich verlassen müssen!" Auf der Suche nach einem neuen Opernstoffe dachte er an Libussa, Jungfrau von Orleans, Aurora, Cardenio und Celinde, von welchen ihn der letztgenannte am meisten beschäftigte; er wollte darin die drei deutschen Dramen dieses Stoffes von Gryphius, Achim von Arnim und Immermann benutzen, um in selbständiger Weise daraus den „Kampf reinen hohen Liebesgefühls mit der Sinnlichkeit" zu gestalten. Reizte ihn gerade dieser Stoff vielleicht deshalb so sehr, weil er darin seine Auffassung der Liebe, die eine wesentlich andere war, als die Wagners im „Tristan", umfassend hätte gestalten können? Ungefähr einen Monat lang dauerten die Zweifel über die endgültige Ausgestaltung seines Lebens. Dann siegte doch München. Jetzt schreibt er an Freund Ritter, nachdem eine freundschaftliche Aussprache mit Richard Wagner[1]) vorausgegangen: „Jetzt betrachte ich mich denn

[1]) „Man muß ihn eben als den einzigen unter den Geistern, der er ist, nehmen, den Menschen ertragen und — lieben, wozu sich auch bei ihm immerhin reichlicher Stoff findet", heißt es im gleichen Briefe.

endlich ein für allemal als Münchener“ und an die Braut: „Es ist seit diesen vier Wochen alles ins alte Geleis gekommen. Ich bin jetzt glücklich in dem Gedanken, hier zu bleiben.“ Ende desselben Jahres mußte, wie allbekannt, infolge des immer mehr steigenden Hasses der Münchener und der Umtriebe einer ihm feindlichen Hofpartei Wagner München verlassen, und die Verhältnisse gestalteten sich im Laufe der folgenden zwei Jahre so, daß an eine bleibende Ansiedlung Wagners in München nicht mehr zu denken war. Cornelius baute auf eines Königs Wort. Wie er vor kurzem ausgesprochen: „Meine Stellung ist eine sichere und wird es mit jedem Tage mehr werden“ (23. November 1865) so jetzt an Rosa von Milde (11. Dezember) „Auf mich übt wahrscheinlich das veränderte Verhältnis keinen Einfluß. Ich werde nach wie vor meinen Gehalt beziehen.“ Ende 1866 begann er denn auch frischweg die Dichtung einer dritten Oper „Gunlöd“, deren Stoff er der Edda entnahm. Er erhielt auch zunächst seinen Gehalt weiter, gab wieder Stunden und war auch literarisch tätig, indem er z. B. Artikel über Liszts „Heilige Elisabeth“ für die Allgemeine Zeitung schrieb. Aber immer noch drückten die alten Wiener Schulden, die er nur langsam abzahlen konnte, und seine Lage blieb eine unsichere.

Nur der eifrige Briefwechsel und die seltenen Wiedersehen mit der Braut erhielten ihn aufrecht. Im Frühling 66 tauchte wieder ein neuer Opernplan auf: „Zinnober“ nach Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Ende Juni aber wandte er sich entschlossen zur „Gunlöd“ und hielt nun endgültig daran fest. Am 2. Mai des nächsten Jahres konnte er zur Feier von Hans von Bülows Hauseinweihung den fertigen Text vorlesen. Und noch einmal fühlte er sich von Herzen als der alte treue „Weimaraner“, als er im Dezember 1866 zur Aufführung von Berlioz' „Faust“ nach Wien fuhr und dort mit dem seit alters hochverehrten Meister reiche Stunden verlebte: „Es war noch ein Funke aus der alten Zeit, es war noch einmal mit allen Opfern das Unmögliche möglich gemacht, es war noch ein Stückchen Romantik, ich bin ganz damit einverstanden es erlebt und getan zu haben, es war ein Abschluß meiner früheren Zeit“ so schrieb er darüber an die Braut (25. Dezember 1866). Endlich im Sommer 67 wurde die längst geplante Neugestaltung der Münchener Musikschule wirklich ins Werk gesetzt. Hans von Bülow übernahm die oberste Leitung, Cornelius erhielt eine feste Anstellung als Professor für Harmonielehre und Rhetorik mit einem Gehalt von im ganzen 1200 Gulden; jedoch wurden die (davon ganz unabhängigen) 1000 Gulden des Königs

nicht weiter bezahlt. Noch machte er im August 67 das Tonkünstlerfest in Meiningen mit, wo einige seiner Duette großen Beifall fanden, und besuchte die sich anschließende Aufführung von Liszts „Heiliger Elisabeth“ auf der Wartburg. Dann endlich am 14. September konnte er nach mehr als zweijähriger Wartezeit seine Braut heimführen. Die Ehe des bald 43jährigen mit der um 10 Jahre jüngeren Frau wurde eine ungetrübt glückliche; vier Kinder entblühten dem Bunde, von denen jedoch zwei schon in jungen Jahren starben. Die für ihn so knappen Verhältnisse in München gestalteten sich bald auch künstlerisch unerfreulich, besonders als 1869 Hans von Bülow an der Musikschule, Hans Richter an der Oper ihren Abschied nahmen. Seine eigene Tätigkeit war unbefriedigend, obgleich er mit 50 Schülern in wöchentlich 17 Stunden begann: „Ich bin einmal keine Schulmeisternatur,“ schreibt er Ende 67 an Seraphine Mauro, er sehnte sich nach freiem künstlerischen Schaffen. Er dachte an Berlin, mehr noch an Leipzig, wo er durch Riedel als Komponist bekannt geworden, von wo auch Verhandlungen wegen Übernahme der Redaktion der zuletzt von Brendel (früher von Schumann) geleiteten „Neuen Zeitschrift für Musik“ mit ihm gepflogen werden. Schließlich blieb er in München, da der neue Leiter der Musikschule,

Baron von Perfall, Gehaltserhöhung versprach. Das Bedürfnis künstlerischen Schaffens erscheint gegen früher noch gesteigert, obgleich er ihm fast nur in den Ferien Genüge tun konnte. Neben der Förderung der Oper „Gunlöd" entstanden in diesen letzten Jahren eine große Zahl herrlicher Lieder und Chöre, die großenteils durch Freund Riedels wohlgeschulten Leipziger Chorverein zu tönendem Leben erweckt wurden, und schon plante er für die Zukunft ein weiteres dramatisches Werk, das alles im Barbier, Cid und Gunlöd Gewonnene verwertend, auf höhere Stufe noch sich heben sollte. Auch in die Ferne zog er noch mehr als einmal: 1868 zum Besuche Richard Wagners nach Triebschen (bei Luzern), 1869 mit seinem Bruder und Professor Stieve nach Paris, 1872 zur Grundsteinlegung des Festspielhauses nach Bayreuth und 1873 ebendahin zum sechzigsten Geburtstage Wagners, den er durch sein Festspiel „Künstlerweihe" verherrlichen half. Die eigentlichen Ferien dagegen verbrachte er mit seiner Familie in der Nähe Münchens oder in Mainz. Schon länger leidend, gebrauchte er auf Anraten seines Mainzer Arztes im Herbste 1874 eine Kur in Neuenahr. Wieder in Mainz trat die Krankheit (Zuckerharnruhr) heftiger auf und raffte ihn am 28. Oktober 1874 dahin, bevor er noch sein fünfzigstes Lebensjahr vollendet hatte.

Seine Witwe überlebte ihn faſt 30 Jahre; am 9. Februar 1904 wurde ſie auf dem proteſtantiſchen Friedhofe zu Rom zur ewigen Ruhe gebettet. Zwei Kinder, ein Sohn, jetzt Profeſſor der Kunſtgeſchichte in Baſel, und eine Tochter leben noch. Sie haben dem Vater das denkbar ſchönſte Denkmal geſetzt durch die Geſamtausgabe ſeiner litterariſchen und muſikaliſchen Werke.

2. Peter Cornelius als Menſch.

Ich bin ein Künſtler und habe ein ehrliches Herz im Leib.
An Roſa von Milde, Mitte Auguſt 1859

In der Geſamterſcheinung des Mannes, deſſen äußern Lebenslauf wir kurz verfolgt haben, tritt als eigenartigſte und perſönlichſte Eigenſchaft hervor ſeine Doppelbegabung für Dichtung und Muſik, deren merkwürdige, Hand in Hand gehende Entwicklung ſchon in der Lebensſkizze angedeutet wurde. Das Eigentümliche iſt hier, daß nicht die eine der beiden Begabungen die andere weit überwiegt, wie etwa bei Ernſt Theodor Amadeus Hoffmann die dichteriſche viel ſtärker war als die muſikaliſche (oder die zeichneriſche) oder bei Leonardo da Vinci die bildkünſtleriſche die poetiſche und muſikaliſche überwog (während allerdings bei Leonardo eine jener parallele wiſſenſchaftliche Begabung ſich kundgibt), daß vielmehr bei Cornelius Dichtung und Muſik ſich gleichſam die Wage halten, gleichberechtigt nebeneinander ſtehen oder richtiger

ausgedrückt einander durchdringen, jede die andere fördernd und mehrend. In dieser Vereinigung musikalischer und poetischer Begabung ist er Richard Wagner verwandt, und wenn er auch gewiß nicht neben den gewaltigen Titanen, den Neuschöpfer der deutschen musikalischen Bühne gestellt werden darf, so muß doch auf diese Verwandtschaft hingewiesen werden, da der viel gewaltigere Wagner als der einzige wirklich Verwandte unserer bescheideneren Künstlerpersönlichkeit erscheint.

Dabei darf jedoch Eines nicht außer acht bleiben: Cornelius selber fühlte sich in erster Linie als Dichter. Auf sein Poetentum legte er selber den stärksten Nachdruck und oft hat er sich darüber ausgesprochen in seinen Briefen und Aufzeichnungen. So schrieb er beispielsweise einmal an die Mutter (Mitte Juni 1865): „glaube mir aber und freue dich schon jetzt darüber, daß ich einstens ein Dichter genannt werde, dem es gegeben war, in sein eignes Herz zu greifen und ein Stück aus dem unverwüstlichen tiefen Gemütsleben des deutschen Volkes ans Licht zu geben in Wort und Klang“ ... Diese heimliche Überzeugung liegt der Verneinung zugrunde, wenn er an Rosa von Milde schreibt: „Ich bin leider kein Dichter, nur ein poetisch gesinnter Mensch. Nicht um schöne Gedichte zu machen, suche ich das Leben; aber ich flehe die

Muse und den schönen Genius unsrer Sprache an, mir einen Ton der Freude zu geben, wenn ich dem Schönsten und Besten im Leben begegne". Und diese selbe heimliche Überzeugung spricht sich positiv aus, wenn er an Schwester Susanne schreibt: „Gebt mir soviel Genie als Mozart und Rossini zusammen haben — es rührt mich nicht. Wo ich nicht vermag, ein Dichter zu sein, wohlan, so werde ich schweigen, und mit einer heiligen Liebe das Schöne zu genießen suchen, welches uns auserwählte Geister gaben." Während der Arbeit am „Cid" schreibt er an Köhler: „Jetzt, wo ich mit dem Cid fertig sein werde, will ich geistig wieder einmal mehr als Dichter leben" und an Schwester Susanne: „Ja, Herz, dann fühle ich mich wieder als Dichter, als ein Herz, das ein paar hundert Jahre länger fortschlägt als die andern." Und aus Wien schreibt er fünfviertel Jahre später an sie: „Nur was ich selber dichte — ist meinem Volk und der Welt von Nutz. Nur Dichten ist Kunst. . . . Die Welt ist voll Musik — macherei — tausend Meilen weit davon ist das beste — nur als dramatisches Mittel ist fortan die Musik zu wirken berufen." In einem Briefe an die Braut spricht er von seinen Übersetzungen als einer Ausbeutung seines Talentes nach der einseitig literarischen Richtung hin („ich wollte mich immerhin in eine Reihe

mit Bodenstedt, Heyse und Freiligrath stellen") und fährt dann fort: „Alles das aber ist eine Art Zeitverlust, wenn ich an meine eigentliche Sphäre, das dramatisch-musikalische Dichten denke ... hier bin ich, was das Zusammenarbeiten von Poesie und Musik betrifft, der erste und einzig berechtigte Nachfolger Wagners". Noch wenige Monate vor seinem Tode bekannte er in einem Briefe an Riedel: „Wir Alten (ich meine Berlioz und mich ...) wir nahmen es lächerlich ernsthaft mit der Poesie, wir hatten eine kindische Verehrung für unseren Shakespeare, Goethe und Viktor Hugo (nun ich nehme statt dessen Heinrich Kleist), oder wenn wir auch trachteten, schöne oder interessante Musik zu geben, so blieb uns doch der Dichter der heiliggehaltene Gegenstand, um den wir nur einen Glorienschein von Tönen zu weben versuchten."

Im Charakterbilde Peter Cornelius', des Menschen wie des Dichters machen sich, gleichsam als Grundlinien, eine Anzahl Eigenschaften besonders stark geltend: seine Fremdheit in der Tatsachenwelt des Lebens (die Fremdheit des echten Künstlers der aufdringlichen Wirklichkeit seiner Umgebung gegenüber), seine rückhaltlose Ehrlichkeit gegen sich selbst und gegen andere, sein Streben nach möglichster Veredelung und Vervollkommnung der

eigenen Individualität, seine innige Frömmigkeit, seine warme Herzensgüte, sein ursprünglicher Humor und endlich seine große persönliche Bescheidenheit, mit welcher sich die wohlbegründete Überzeugung vom Werte des eigenen Schaffens (besonders in der späteren reifen Zeit) gar wohl vertrug.

Cornelius gehörte zu jenen nicht eben seltenen Künstlernaturen, die sich zunächst als Fremdlinge fühlen in der Welt der Menschen, deren feine Sensibilität erschreckt, verwirrt, verwundet wird vom Gewühl und Geschrei des Alltags, vom grellen Sonnenlicht, von der Brutalität des täglichen Lebens. Nicht nur fremd, sondern tückisch und feindselig erscheinen ihm die Menschen und ihr Gebahren; nur in der Kunst, der Musik vor allem findet der Gequälte die Zuflucht einer Heimat. „Meine Seele" schreibt er an die Schwester aus Wien (22. März 1862) „ist wieder einmal in jener geschundenen Verfassung wie damals, ehe ich von Weimar entfloh. Wenn ich im stillen brüte und grüble — an Dich schreibe — einen Ton von Liszt oder Wagner spiele, entstürzen die Tränen meinen Augen. Eine Welt voll Haifischen und Larven umgibt uns und wir sind die einzigen fühlenden Brüste unter ihnen." Und selbst in der Zeit, da sein Herz schon die endgültige Heimat im Herzen seiner Braut gefunden hat, übermannt ihn mehr

als einmal das Gefühl solcher Fremdheit, solcher Hilflosigkeit der Welt gegenüber: „So mit Brettern zugenagelt war mir die Welt noch nie, wie jetzt — noch nie hab ich mich so völlig hilflos, richtungslos, ankerlos auf den Wogen hintreiben fühlen wie jetzt!“ (an Berta 24. Juli 65) — „Ich sehe mich in tiefer Kluft hilflos verlassen“ (ebenso 2. August 65) — „Ich fühle mich wieder einmal recht allein, finde, daß ich gar nicht recht in die Welt passe“ (an Bertha 27. August 65). Auch erschien ihm zeitenweise die Einsamkeit geradezu als unumgängliches Bedürfnis für seine Weiterentwicklung. So besonders deutlich im Herbst und Winter 1866: „ich habe eine unselige Sucht, mich zu isolieren, dabei eine rasende Empfindlichkeit gegen die Menschen, drittens eine gute Dosis Rücksichtslosigkeit, Egoismus, Mangel an werktätigem Liebesgefühl. Und dennoch diese Einsamkeit, dies pennsylvanische System auf der Galeere des Lebens, es ist wiederum eine Notwendigkeit meines Innern. Reichtum des Umgangs absorbiert, zerstreut mich.“ (An Ritter 5. August 66.) — „Ich kann mich schwer in die Welt finden. Ich bin doch mit so viel Liebe hier aufgenommen, ganz mit der alten Freundschaft, aber meine Gewohnheit — mein stilles Leben — ziehe ich vor“ (an Berta, Wien, 22. Dez. 66). So tritt je und je — bald in dieser, bald

in jener Fassung und Spiegelung — das Gefühl wieder hervor, das er 1860 der damals geliebten Marie Gärtner gegenüber in die Verse gekleidet hat:

Die Welt verdrießt mich,
Bin gern allein,
Mein Herz verschließt sich
In sich hinein.

Aber er fühlte doch, daß diese allzugroße Weichheit, diese mimosenhafte Zartheit äußeren Einflüssen gegenüber ihn zum Kampfe des Lebens untüchtig zu machen drohte. „Ich weiß", schreibt er an Karl Tausig, 21. März 1862, „übertriebene Empfindlichkeit ist ein Erbfehler unter meinen vielen ungeerbten, selbsterrungenen". Diesen „Erbfehler" hat er denn auch ehrlich und schließlich siegreich bekämpft, ohne mit dem „Zuviel" auch nur ein Teilchen der dem schaffenden Künstler so unentbehrlich notwendigen Feinfühligkeit einzubüßen, ohne dem eigenen Innenleben auch nur das Geringste seiner so seltenen Zartheit und Weichheit zu entziehen. Nur nach außen panzerte er sich mit einer etwas festeren Haut, wenn er auch bis zuletzt was andere als flüchtige Nadelstiche und unbedeutende Ritzen leicht überwanden, als heftige Angriffe und eindringende Dolchstoße schwer und lang empfand.

In diesem Kampfe gegen die eigene Empfindlichkeit half ihm als bester nie versagender Bundesgenosse die

rücksichtslose Ehrlichkeit und aufrichtige Kritik, die er sich selbst noch mehr als andern gegenüber allezeit bewährte. Die Bestimmbarkeit seiner leicht zu beeinflussenden Künstlernatur und sein Reichtum an Phantasie ließ ihn wohl auch die Menschen seines Kreises in allzu idealer Beleuchtung erblicken, woraus doch wieder neuer Gewinn für ihn erblühen konnte: „Mir", schreibt er einmal an Reinhold Köhler, „sollte einmal das Schwung und Anreiz geben, was ich mir in den Menschen träumte." Dabei ist er aber von unerbittlich abweisender Strenge allem Niedrigen, Unreinen und Gemeinen gegenüber, mag ihm dies wo auch immer in Kunst oder Leben begegnen. Wo es sich um seine Überzeugung handelte, da hielt er nie zurück. Wie er öffentlich für das als gut und groß erkannte in der Kunst eintrat, und in mannhaften Worten für Richard Wagner, Berlioz, Liszt einstand, zu einer Zeit, da deren Kunst noch allgemein bloß Zweifel und Befremdung, wenn nicht gar Haß und bitterste Feindseligkeit erregte, so hat er auch persönlich, wenn es darauf ankam, sich rückhaltlos ausgesprochen. „Es gibt ja Hundsfötter genug, die andern Leuten nach dem Munde reden, warum sollten es anständige Leute tun?" schreibt er im November 1854 in sein Tagebuch und am 23. Februar 1855 an seine Mutter: „Wer die Frage meiner Über-

zeugung auf ein einfaches Ja oder Nein stellt, der hört Ja oder Nein von mir, wie ich es denke, und wenn es der Kaiser von China wäre." Diese Ehrlichkeit gegen sich selbst und gegen andere war ja auch der Grund, der ihn fernhielt von jener ersten Tristanaufführung in München, die zugleich eine Heerschau Wagners über seine Getreuen war. Er konnte als Künstler dem „Tristan" nicht mehr bedingungslos, nicht mehr überall zustimmen, er fühlte, daß seine Bahn eine andere und eigene sei und sein müsse. Am 13. Juni 1865, nachdem er den „Cid" in Weimar hatte lebendig werden sehen, schrieb er an seine Braut: „Ich fühl's, ich kann nicht mehr mit vollem Herzen Wagnerianer sein" und elf Tage später sogar infolge einer tiefen Verstimmung: „Wagners heißer schwüler Geist war mir nur ein Irrlicht." Einige Tage später muß er anerkennen: „Über Tristan häufen sich die zustimmenden Nachrichten. Ach, ich bin ein Reaktionär geworden", aber er bleibt bei seinem ursprünglichen Gefühle, ehrlich gegen sich selber: „Der Tristan war mir unheimlich, der Glaube daran fehlte mir" (an die Braut 22. Juli 1865). So blieb er lieber der Aufführung fern, als daß er gegen sich selbst untreu, gegen sein innerstes Empfinden unwahr geworden wäre. Nicht nur Wagner selber, auch und mehr noch die andern des Kreises trugen

ihm dieses Fernbleiben noch lange nach. Am längsten und tiefsten König Ludwig II. „Der kommt immer damit: daß ich ja nicht beim Tristan gewesen sei“ schreibt Cornelius einmal an seine Braut und bald darauf an Reinhold Köhler: „Der König macht sich von Anfang an nichts aus mir. Sein unabänderliches Wort über mich ist, daß ich ja nicht beim Tristan war. Du weißt, daß schon Wagner mir öfter sagte, daß er immer am König zu arbeiten habe, der behaupte, ich sei gar kein Anhänger mehr von ihm.“

Das eigentliche Ziel alles menschlichen Strebens sieht Cornelius als echter Idealist, als welcher er sich nie, auch nicht in den schwersten Lagen seines Lebens verleugnet hat, in möglichster Veredlung und Vervollkommnung des Einzelnen, wodurch allein das Individuum auch dem Ganzen, seinem Volke und der Menschheit, wahrhaft zu nützen vermöge. Diese Anschauung spricht sich in vielen Stellen seiner Tagebücher und Briefe aus, ich gebe hier nur einige wenige davon als Belege, die chronologisch geordnet sich über 20 Jahre seines Lebens verteilen.

An seinen Bruder Carl 24. Oktober 1851: ... ich glaube, wir sind alle Kinder unserer Zeit, und wer da für sich selbst sorgt und sich auf seinem Wege zu veredeln und zu vervollkommnen sucht, der wird überall

auf seinem Platze stehen und von vielen willkommen geheißen werden....

Tagebuch 24. Dezember [Geburtstag] 1854: Vor allem aber heute Dank dem Höchsten für alles was er mir gegeben, für so viele schöne Stunden, für Talent und Begabung — und auch dafür, daß in mannigfachen Verirrungen und schlechtem Haushalten mit dem Verliehenen ein tiefer Zug zum Besseren, ein Trieb zur Seelenveredlung mir geblieben.

An Carl Tausig 16. September 1862: Mein Wesen ringt nach Veredlung, nach dem Hohen und Schönen. Gott, der in mein Herz sieht, weiß es.

Tagebuch 3. Februar 1863: Das geistige Ringen, der Kampf der Seele, steht obenan — und wahrlich, das ist gut.

Tagebuch 15. Juli 1866: Immer hat die Vorsehung gütig über meinem Leben gewaltet; in sittlicher und künstlerischer Beziehung nehme ich stets den Kampf nach Veredlung wieder auf und weiß, daß Gott mich nicht aufgibt, wenn ich mich nicht aufgebe.

An seine Schwester Susanna, Ende August 1870: Ich fange immer von vorn wieder an zu lernen, habe einen schrecklichen Bildungstrieb, ohne die Energie oder das Glück, es einmal in einer Sache zu einer wirklichen Höhe, zu einem glänzenden Abschluß zu bringen.

Auch seine Frömmigkeit war eine herzliche, innige, kindlich wahrhaftige. Er war kein Eiferer und kein Sektierer. Er wußte, daß in seines Vaters Hause viele Wohnungen sind, und warf sich nicht auf zum Richter über Andersgläubige. Er, der Katholik, lebte in glücklichster Ehe mit einer freidenkenden Protestantin, und verkehrte mit Andersgläubigen und Ungläubigen gerne und freundschaftlich, sobald er nur fühlte, daß ihnen ihre Überzeugung ebenso ernst war, ebenso heilige Herzenssache, wie ihm selber die seinige. Sein Gott war in Wahrheit ein Gott der Liebe. „Nie werde ich dem Götzen huldigen, dem so mancher Scheiterhaufen gebrannt hat, dem sie demütig ihre Sünden abbitten, um mit frischem Mut neue zu tun“ schreibt schon der fünfundzwanzigjährige an seine Mutter und dabei ist er immer geblieben. Ein unbedingtes Gottvertrauen spricht sich oft in geradezu rührender Weise in seinen Briefen aus und läßt ihn auch in schwerster Lebenslage nicht verzweifeln. So schreibt er beispielsweise an seine Schwester Susanne im Februar 1860: „Weh dem, der mit Gott um ein bischen Glückseligkeit feilschen will. Sie wird ihm reich zugemessen und er weiß es nicht“ und im Herbste desselben Jahres: „Alles schönste Talent ist nichts, wo nicht Glauben, Hoffen und Liebe ist, das ist

mein Siegel, das sind meine drei Kreuze ...“ Als der Kriegslärm von ferne auch in sein stilles Dasein hereintönt, da schreibt er 1859 an Reinhold Köhler schlicht und ernst: „Nun, wie Gott will. Unser Schicksal wird von einer sicheren Hand gebaut, die sich nicht von ein bischen Kanonenlärm erschrecken läßt.“ Mit seinem Gottesglauben war sein Glauben an eine persönliche Fortdauer nach dem Tode untrennbar verbunden. In einem Briefe an die Schwester Susanne vom 31. Mai 1855 betont er seinen Glauben, „daß ein einiger Gott, Schöpfer des Weltalls, die unendliche Liebe, über allem steht, daß wir ewig leben, daß die Erde nur ein Durchgangspunkt zu einem höheren Dasein ist“ und im selben Briefe lesen wir später: „Ich lebe in einer reinen geistigen Atmosphäre und gehe mit getröstetem und mutigem Herzen einer einstigen schönen Vollendung entgegen. Hier oder dort! Wir können mit der Erde nicht abschließen. Das ist ganz unmöglich. Ohne ein Jenseits wäre selbst das höchste und befriedigendste menschliche Dasein eine Ironie.“ Überall sieht er einen Weg zu Gott und als er nach mehrfachem Irregehen in seinen Neigungen in seiner Braut die große sichere Liebe seines Lebens gefunden, da erkennt er auch darin den Weg zum Ewigen. „Das Leben“, schreibt er an seine Schwester 23. März 65, „das Leben

mag kommen mit seiner ganzen Kraft und Feindschaft; ich fühle mich stark, weise. Ich will selbst im größten Unglück ausharren, weil ich das Göttliche suche, nicht das Irdische. Berta ist mein Weg zu Gott." Denn, wie er später an die Braut schreibt, „die Liebe ist Gottes Ausstrom" und: „das ganze Rätsel des Lebens ist in der Liebe am wunderlichsten verschlungen und am einfachsten gelöst. In der Liebe lebt man Ewigkeiten" und „Du hast in allen Deinen liebevollen Briefen den Namen Gottes nicht einmal genannt, der doch Urheber alles Guten ist und von dem die Liebe ausstrahlt seit Ewigkeit. Wie anders können wir uns in dieser Spanne Leben glücklich fühlen, als indem wir ihn als unsern Urstrom erkennen, zu dem wir wie ‚vereinte Tropfen'[1]) wieder zurücksinken." Darum fleht sein Gebet: „Gott erlös' uns aus der Sehnsucht ins Glück und geb' uns im Glück die ewige Sehnsucht."

Neben seinem Glauben, der unerschütterlich fest blieb bis an sein Lebensende, war ihm als nächstbeste Waffe im Lebenskampfe ein prächtiger Humor zuteil geworden. Er hatte ein scharfes Auge für alles Heitere und Lächerliche im Menschenleben und bei tiefer Herzens-

[1]) Anspielung auf das im Briefe folgende Gedicht Hebbels „Ich und du" (Hebbels Werke, historisch-kritische Ausgabe von Rich. Maria Werner, VI, 214).

güte die Fähigkeit des befreienden, den ganzen Menschen beglückenden Lachens. Sein Humor ist frei von aller Satire, von allem Verletzenden und Verneinenden, von jedem mephistophelisch-diabolischen Zuge. Es ist ein freies, behagliches Lächeln über Torheiten und Verkehrtheiten der Welt, das gern und oft zum herzlichen Lachen über andere und zumeist über sich selber anschwillt, ohne doch je zu einem höhnischen Auslachen eines Menschen zu werden. Der Grundton seines ganzen Wesens ist auch hier die Liebe. Und er selber spricht von einem „liebevollen Humor, den Gott nun einmal in mich gelegt" hat. So ausgeprägt sein Sinn für Komik auch war, sobald diese eine Wendung ins persönliche nahm, sobald sie zur Satire wurde oder zur Parodie eines wirklich Wertvollen und Großen, da versagte er jedes Mitgehen. „Komik", schreibt er einmal an seine Braut, „lieb ich über alle Maßen, aber sowie sie an Karikatur streift, weiß ich schon im voraus, gefällt sie mir nicht mehr. Die Offenbach'sche Parodie ist mir der unterste Greuel." Wohl aber sah er mit heiterm Auge kleine und große Schwächen an sich selbst und an Freunden und wußte sie in liebenswürdigster Weise mit feiner nie verletzender Ironie besonders gern in gebundener Form zur Sprache zu bringen. Jene behagliche Laune, die sein humoristisches

Meisterstück, die Prachtgestalt des Barbiers von Bagdad, geschaffen hat, leuchtet auch aus zahlreichen seiner Gelegenheitsgedichte hervor, und hier wie dort verhalf ihr seine große Vers- und Reimgewandtheit zu ganz besonders eindringlicher und lustiger Wirkung.

So bescheiden er auch war, so oft er an sich selbst und seinen Gaben zweifelte, immer wieder durfte er in seinem schöpferischen Talente die frohe Zuversicht finden, daß er nicht bloß „Weimar-Wagner-Liszteaner" sondern daß er ein „Cornelianer auch" sei. „Ich bin ein Künstler und habe ein ehrliches Herz im Leib." Diese Rosa von Milde gegenüber im August 1859 ausgesprochene Überzeugung konnte er lebenslang mit voller Berechtigung als die seine bewahren. Dabei lag ihm „die bequeme und törichte Rolle, sich im stillen für ein verkanntes Genie zu halten" (an Bruder Carl 3. Jan. 61), völlig fern. So sehr ihn jede Anerkennung und Teilnahme an seinem künstlerischen Schaffen erfreute, so wenig machte er davon seine eigene Schätzung seiner Werke abhängig. Liszt war z. B. anfangs mit dem Barbiertext gar nicht einverstanden, Cornelius blieb — mit vollem Recht — dabei und bekehrte dann später durch seine Musik auch Liszt zur Anerkennung. Oder: Richard Wagner hatte gegen den Cid die schwersten Bedenken, Cornelius

aber hielt an seinem Werke fest und ließ sich nicht beirren; er fühlte, daß er im Cid wenn auch nichts fehlerlos Vollendetes, so doch von seinem Besten und Höchsten gegeben hatte. Und er durfte sich mit vollem Rechte sagen, daß wenn er kein voller Wagnerianer im Sinne von dessen neuester Entwicklung (seit dem Tristan) mehr sei, da ihm „das jauchzende Ja" der unbedingten Begeisterung für die neuesten Schöpfungen nicht mehr über die Lippen wollte, daß er doch, wie er an Hestermann am 17. Jan. 65 schrieb, „zurzeit der am vollsten berechtigte Prätendent auf eine Nachfolge Wagners" sei, „insofern ich vernünftige Poesie in Verbindung mit einer tüchtigen und erfundenen Musik zu einem lebensfähigen dramatischen Werk zu vereinigen vermag. Wagner aber wendet sich auf weite, ferne Wege seit Lohengrin." Die Freude des künstlerischen Schaffens hob ihn und trug über alle Bedenken, alle Zweifel an sich selbst hinweg. „Es ist eine unendliche unbegreifliche Lust, ein schönes Werk zu bereiten" jubelt er während der Arbeit am Cid, und den glänzenden Technikern seiner Kunst gegenüber tröstet noch den fast Vierzigjährigen die Überzeugung: „Ich lerne das Handwerk noch, mit dem sie so groß tun — aber meine Kunst lernen sie nie, denn mit ihr bin ich geboren, sie liegt im Gedanken und im Gemüt — und

sie haben beides nicht — oder sehr schwach". In dieser innerlich beglückenden Überzeugung echter künstlerischer Schöpferkraft vermochte er auch auf äußere Erfolge und Ehren zu verzichten. Mochten andere von der Gunst des Publikums getragen werden und emporsteigen, er hatte immer seinen eigenen Weg gesucht und gefunden, hatte nie gegen sein menschliches und künstlerisches Gewissen gehandelt, und darum durfte er auch mit dem innerlich Errungenen zufrieden sein. So schreibt er an seine Schwester Susanne Anfang 1861: „In keiner anderen Haut als der meinigen möchte ich stecken, . . . weder mit dem größten Geist, noch mit dem reichsten Manne, noch mit dem höchsten Würdenträger möchte ich tauschen, und ich glaube, das ist doch geistig genommen — kein ganz verwerfliches Lebensresultat." Ähnlich Ende 1862: „Ich tausche mit Niemand, wie mir's auch gehen mag, geistig und materiell. Wie ich einmal in meiner Haut stecke, so nehm ich's an und wills bis ans Ende tragen" und zweiundeinhalb Jahre später: „Ich, wie ich dastehe, tausche mit Niemand auf der weiten Welt". (19. Juni 1865.) Diese Worte richten sich an seine Braut, der er aus solcher Stimmung heraus fast übermütig zuruft: „Andern die Orden, andern die Ehren, — mir die Geister!" Immer mehr erkennt er,

daß die menschlich-persönlichen Unterschiede zwischen ihm und Wagner, die Verschiedenheit ihrer Naturen auch eine Verschiedenheit ihrer Kunst notwendigerweise bedingen, und mit deutlichem Hinblick auf Wagners ernste, schwer zu erfassende und tiefste Lebensfragen leidvoll aufregende Werke setzt er das Wesen seines Schaffens als ein dazu gegensätzliches: „Meine Kunst soll eine heitere, einfache beglückende sein". Und darum sieht er jetzt sein Ideal klar umrissen darin „in einer sinnigen milden Begrenzung und Befestigung des von Wagner in der besten Zeit Errungenen das rechte Kunstwerk der Zeit zu finden". Dazu aber muß er seinen eigenen Weg gehen können und dürfen: „Ich muß den Weg der Freiheit gehen, muß meinem Trieb, meinem Dämon folgen, wär's durch Tod und Entsagung. Ich will wieder ich selbst sein mit allem Mut und allem Trotz." Nur darin, daß er diesem Triebe folgt, daß er diesen seinen Weg „das möglichst Schöne zu leisten" geht, liegt für ihn „die einzige Berechtigung zum Leben, das einzige, was mir Mut und Freude gibt". Das ist der Weg, das stolze Ziel zu erreichen, das er sich im selben Briefe aufs denkbar höchste setzt: „Ich will aus der Tiefe meines eignen Selbst Meisterwerke erschaffen". Daß er dabei nicht etwa an irgend welche Selbstständigkeitsausschreitungen dachte, sondern nur die aus dem

eigenen Innern allein erwachsende Gestaltung eigenster Empfindung meinte, das zeigen seine Worte, als er sich begeistert in die Edda eingelesen und dort nach längerem Suchen endgültig den Stoff für sein drittes Werk („Gunlöd") gefunden hattte: „Hier ist aller Humor und aller göttliche Ernst beieinander! Ja, gibt es noch eine Poesie für die Deutschen, so ist es diese, und sie ist nur auf dem Wege der Wagnerschen Oper zu finden. So wächst mir die vollste Lebensberechtigung und Liebeskraft!" Ein „heiteres und einfaches" Werk, wie er es ein Jahr früher von sich gefordert hat, ist die „Gunlöd" nun allerdings nicht geworden, wohl aber ein in seinem Ernst und in seiner Schönheit „beglückendes". Wieder wie einst beim Barbier und beim Cid stärkt ihn das sichere Gefühl der inneren Notwendigkeit und macht ihn unempfindlich gegen die Frage des äußeren Erfolges: „Ich weiß", schreibt er an seine Braut 20. Juli 67, „daß ich auf meinem Pfad als Dichterkomponist noch jahrelang unbeachtet bleiben muß, aber ich weiß auch gewiß, daß mein Ringen einst mitgezählt und beachtet werden wird." Wenn dann in den Jahren der Schulmeisterei, wo so wenig Zeit zum eigenen, freien Schaffen blieb, auch die Zweifel an sich selber und seiner Kraft wieder häufiger auftauchten und es für ihn auch darin neuen Kampf

und neuen Sieg galt, völlig ist ihm doch der Glaube an sich selbst nicht mehr entschwunden, wußte er doch: „Ich bin ein Berufener trotz alledem, es glimmt ein Funke heiligen Geistes in mir, der mich nicht zuschanden werden läßt.“

Durch all sein Leben und Streben, all sein Kämpfen und Schaffen klingt ein tiefer warmer Grundton: die Liebe eines vollempfindenden Menschenherzens. Auf Peter Cornelius paßt zur Bejahung gewendet das verneinende Wort des Apostels Paulus: Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete und hätte der Liebe nicht, so wär' ich ein tönendes Erz und eine klingende Schelle (I Kor. 13, 1). Er „hatte der Liebe“. Überall und immer fühlt man sie durch, diese große, leuchtende, aus der Tiefe schöpfende Liebe, nicht zuletzt auch da wo er eifert, auch dann wenn er schilt; und darum wird sein Wort wie sein Lied nie zum tönenden Erz, nie zur klingenden Schelle, sondern bleibt allezeit wahr und warm, von Herzen kommend und zu Herzen dringend:

Mein Leben und Treiben,
Nennt's gut oder schlecht,
Eins muß mir doch bleiben:
Mein Lieben war echt.

3. Peter Cornelius als Lyriker.

Nicht, um ſchöne Gedichte zu machen, ſuche ich das Leben; aber ich flehe die Muſe und den ſchönen Genius unſrer Sprache an, mir einen Ton der Freude zu geben, wenn ich dem Schönſten und Beſten im Leben begegne.

An Roſa von Milde. 9. Juni 1859.

Wenn die Entwicklung des Muſikers Cornelius ſich wohl am beſten ſchildern ließe an Hand einer genauen Unterſuchung ſeines Verhältniſſes zu Liſzt und vielmehr noch zu Wagner, wenn ſie in ſeiner reifen Zeit nicht viel anderes iſt, als ein immer bewußteres Sichlosringen von Wagner und Selbſtändigwerden auf eigener Bahn, ſo ſteht dagegen der Dichter Cornelius unter keinem ſolchen übermächtigen Einfluſſe. Immerhin iſt auch für ſeine dichteriſche Entfaltung in erſter Linie Goethe zu nennen. Er hat in ſeiner kurzen Selbſtbiographie (1874) hübſch geſchildert, wie er als Knabe ſchon ihn kennen und lieben lernte, als Knabe Goetheſche Gedichte zu eigenen Weiſen vor ſich hinſang: „und der Jüngling, der Mann beſtätigte

den Knaben in seiner glühenden Liebe für den Dichter aller Zeiten." Dankbar schreibt er an Susanne: „Wenn ich mich recht besinne und alles in allem nehme, so bin ich mir bewußt, die bestimmendsten poetischen Eindrücke von Goethe und Mozart empfangen zu haben. Entscheidender aber von Goethe." In der Zeit seiner größten Begeisterung für die Edda sagt er von dieser: „Mir ist das wie Musik von Bach und Beethoven, ich weiß nur Goethe und die Bibel, die mir ein ähnliches Gefühl einflößen können" und in einer Zeit nicht minder großer Begeisterung für Horaz: „Nur der Goethe wird gleichen Schritt mit ihm durch die Jahrhunderte wandeln, eine überragende Gestalt!" Kurz, immer und überall, so oft er ein Höchstes aller Dichtung bezeichnen will, nennt er Goethe. Und von keinem andern spricht er mit solcher Entschiedenheit als von seinem Führer und Vorbild. Zwei Dinge vor allem, so scheint mir, hat der Dichter Cornelius in Goethes Schule gelernt: Frische Natürlichkeit und unbedingte innere Wahrheit. Gerade in diesen beiden Dingen aber bewährt er wieder seine Selbständigkeit auch dem Meister gegenüber; denn wie er diese seine frische Natürlichkeit zu Worte kommen läßt, wie er seine unbedingte innere Wahrheit sich aussprechen und poetische Gestalt gewinnen läßt: darin geht er doch wieder seine

eigenen Wege. Adolf Stern, ein feinſinniger Literarhiſtoriker und ſelbſt ein Poet, der achtzehn Jahre lang perſönlich mit Cornelius befreundet, nach deſſen Tod zum erſten Male die „Gedichte“ geſammelt herausgab (1890) und neuerdings wieder den mehr als doppelt ſo ſtarken Gedichtband der Geſamtausgabe veröffentlichte (1905), weiſt mit Recht auf die Verwandtſchaft ſeiner Lyrik mit dem Volkslied, mit der Rückerts („Liebesfrühling“), mit der Reinicks hin. Aber auch er betont, daß ſolche Verwandtſchaft völlig zurücktrete gegenüber ſeiner Eigenart: „Ein durchaus individuelles, Cornelius ausſchließlich und einzig gehöriges Element waltet in der Mehrzahl ſeiner Gedichte und erhebt ihn zu den Lyrikern nach eigenem Recht.“

Als Lyriker betätigte er ſich vor allem nach zwei Richtungen, als Gelegenheitsdichter und als Liederſänger. Als Gelegenheitsdichter nicht im Goetheſchen Sinne (als welcher er ſich in ſeiner Liederpoeſie überall bewährt hat) ſondern im engſten Wortverſtande, indem er bei jeder feſtlichen Gelegenheit, und wo immer es galt Freunde zu begrüßen und zu erfreuen, einen Toaſt, einen Begleitvers, einen Prolog uſw. oft aus dem Stegreif niederſchrieb und vortrug. Hier kommen vor allem die unglaubliche Leichtigkeit ſeines Verstalentes und der oft ſo köſtlich

humoristisch wirkende Reimreichtum zur vollen Geltung, nicht minder die rhythmische Beweglichkeit und die Geschicklichkeit, womit er Fernliegendes zu verknüpfen und Naheliegendes in neue Beleuchtung zu rücken versteht, lauter Dinge, die uns stets aufs neue in Staunen und Bewunderung versetzen. Das Verseschreiben war ihm so geläufig und selbstverständlich, daß Tagebuchblätter und Briefe, besonders solche an Marie Gärtner und in späteren Jahren an die Braut, ganz von selbst oft gereimte Form annahmen. Natürlich wäre es unrecht, hier überall den höchsten Maßstab anzulegen und diese flüchtigen Kinder des Augenblicks auf poetischen Ewigkeitsgehalt zu prüfen, und doch finden sich auch unter den (in den Briefbänden versteckten) lyrischen Tagebuchblättern und Briefen Strophen und Gedichte von eben so hoher formaler Schönheit als zartem und innigem Gehalt. Wer überhaupt den Stimmungsmenschen Cornelius und damit erst den ganzen Cornelius kennen lernen will, darf am Gelegenheitsdichter nicht vorübergehen; oft beginnt er so recht trüb und traurig und singt sich dann mit seinen Reimen die Sorgen weg, oft spricht auch in trübster und schwerster Zeit die sichere Hoffnung auf ein kommendes Glück sich überraschend fest und siegessicher aus, oft läßt er seiner Zärtlichkeit der Braut gegenüber so vollen Lauf, wie kaum

je in den abgerundeteren Liedern seiner Liebe. Gedankenvolle und tiefempfundene Gelegenheitsgedichte großen Stiles sind Schiller, Franz Liszt, Friedrich Preller, Berlioz, Richard Wagner gewidmet; Beethovens Geburtsfeier 1858 und Beethovens Säkularfeier 1870 hat er in prächtigen Prologen verherrlicht, auf Beethovens und Schuberts Gräber in Wien zwei seiner schönsten Sonette gedichtet, und verehrten Gönnerinnen wie der Fürstin Wittgenstein und ihrer Tochter Prinzessin Marie von Wittgenstein, Freunden wie Reinhold Köhler, Hans von Bronsart, Hans von Bülow, Friedrich Hebbel und anderen köstliche bald humoristische, bald ernste, immer aber von Herzen kommende, zu Herzen sprechende Reime gewidmet. Vor allen andern aber war es die in jugendlichen Künstlertagen verehrungsvoll und leidenschaftlich umschwärmte „Herrin" Rosa von Milde, welcher der mit 35 Jahren noch so junge Dichter ein ganzes Büchlein seiner schönsten Lieder schrieb, in denen gar oft die aus bestimmtem Anlaß und bestimmter Stunde geborene Gelegenheitsdichtung zum reizvollen lyrischen Gedichte wird, das auch losgelöst von Anlaß und Stunde seinen ganzen Zauber entfaltet und so nur noch „Gelegenheitsgedicht" im Goetheschen Sinne ist. Ganz eigenartig erscheint der Rosa von Milde gewidmete zwölfgliedrige Sonettenkranz, der

die Künſtlerin in ihren Hauptrollen feiert; er gibt darin Charakteriſtiken dieſer Geſtalten ſelbſt, die meiſt ganz vorzüglich in ihrer prägnanten Kürze das Weſentliche zuſammenfaſſen (man vergleiche etwa Senta, Elſa, Agathe, Leonore) und nur inſofern noch Gelegenheitsgedichte, als der Dichter eben durch ſeiner „Herrin“ Geſtaltung zu dieſen Charakteriſtiken angeregt wurde. Ganz und gar perſönlich ſind nur das erſte und das letzte der Sonette. Das letzte „Margiana“ des Künſtlers Dank für die erſte und leider auf ſo lange Zeit einzige Darſtellerin ſeiner erſten ſelbſtgeſchaffenen Liebesheldin (wie ſie ja auch zuerſt ſeine zweite, die Chimene verkörpert hat); das erſte, das mit Anwendung auf die „Eliſabeth“ in Tannhäuſer des Dichters eigene Kunſtauffaſſung in die wundervollen Verſe faßt:

Es ſtrömen Kunſt und Leben, eng verſchlungen,
Aus dunkeln Tiefen, die wir nie ergründen,
In einen Ozean von Licht zu münden,
Den wir nur ahnen hier in Dämmerungen.
Zum Leben wird, was hoher Kunſt gelungen,
Die Kunſt will hohes Leben neu verkünden:
Wenn beide ſich in einem Strahl entzünden,
Dann hat ein höchſtes Ziel die Welt errungen. . .

Dieſe innige Durchdringung von Leben und Kunſt: das zu vollem Leben geſtaltete Kunſtwerk, die Verkündigung höchſter Lebenswerte durch die Kunſt, iſt auch das

Geheimnis der rein lyrischen Gaben unseres Poeten. Bei ihm ist alles und jedes erlebt, was er singt, und was er erlebt, klingt in seinem Liede gestaltet wieder. Schlicht und einfach fast durchweg, und fast durchweg auch ganz persönlich, ohne jene Erhebung ins Ewig-Typische des Erlebnisses und der Empfindung, die den größten Lyrikern allein restlos gelingt. Zu diesen, wie sie die deutsche Dichtung etwa in Goethe und Hölderlin, Novalis und Mörike besitzt, zählt Peter Cornelius nicht. Aber als ein liebenswürdiges und echtes Talent darf er seinen Eigenplatz unter der großen Zahl trefflicher deutscher Liederdichter beanspruchen. Auch darin hat er sich selbst richtig beurteilt in einem Briefe an die Braut (vom 20. Juli 1867):

„Wenn ich im Tod genesen
Von Lebens Schein und Tand,
Dann bin ich so gewesen,
Wie mich Dein Herz empfand!

O Herzelchen, die Worte wird man noch einmal zitieren, wenn man erst einmal bei ruhigerer Zeit die Nas' in meine Lieder steckt und sieht, daß da ein eigener Geist drin webt, der ohne Ziererei und Spielerei sein Licht aus sich selbst ausstrahlt. Ja, ein lyrisches Glühwürmchen bin ich in diesen Liedern, eins unter Tausenden, aber doch mein Lichtchen für mich und doch ein Stück Leben der Frühlingsnacht."

„Ohne Ziererei und Spielerei“ aus echter eigener Empfindung gesungen, spiegeln alle seine Lieder „ein Stück Leben“. Und der „eigene Geist“, der drin webt, findet seinen charakteristischen Ausdruck in der Eigenschaft, die uns wieder auf den innersten Kern seines Wesens, seine poetisch-musikalische Doppelbegabung, hinführt: Alle seine Lieder erklangen vor seinem innern Ohre *als gesungene*. Ob Cornelius diese Weisen dann auch musikalisch festhielt, wie bei so manchen, oder nicht, wie es ja bei der weitaus größeren Zahl nicht geschah: sie tragen doch *alle* ihre Melodie in sich, ein heimlich Singen und Klingen umraunt ihre Zeilen und Strophen, und diese innere Melodie gibt ihnen ihren eigenartigen Zauber. Darin liegt ihr besonderer Reiz, ihr bleibender Wert, ihr „eigener Geist“.

Die erste lyrische Sammlung, die Peter Cornelius selbst im Herbst 1860 bei Heckenast in Prag unter dem Titel „Lieder“ (mit der Jahreszahl 1861) erscheinen ließ, bildet eine in sich geschlossene Folge von Liebesgedichten.[1])

[1]) Die „Lieder“ sind leider in die Gesamt-Ausgabe nicht in der ursprünglichen Folge aufgenommen, sondern in verschiedene Rubriken (Lieder — Zu eigenen Weisen — Marie — Rosa und Feodor von Milde) verteilt worden. Dagegen findet man einen wortgetreuen Abdruck des Bändchens von 1861 am Anfang meiner

Auch über sie äußerte sich der Dichter in seinen Briefen mit großer Bescheidenheit und zutreffender Charakteristik folgendermaßen: „Es ist kaum die Zeit dafür und überdies haben meine Lieder auch wohl kaum die rechte moderne Färbung, sind nicht pikant, es fehlt ihnen zuletzt der höchste dichterische Schwung, das Eingeheimnißte, von dem Goethe spricht. Aber sie haben dafür wieder einen lieblichen, graziösen Klang, geben unverdorbnes, gesundes Gefühl in fließenden Reimen ... In der Art, wie sie zusammengestellt sind, bieten sie einen kleinen Lebensroman zwischen den Zeilen. Sie fangen an mit fröhlichem harmlosem Liebesleben am Rhein, das sich in den ersten 26 Liedern abspielt. Dann kommt Scheiden, Schmerz, Zurückgezogenheit, Resignation in der Mitte — bis in den letzten Liedern wieder Frühling und Aufschwung in ein neues Leben erklingt. Diese drei Teile haben ihre besonderen Schutzheiligen: Anna — Rosa — Maria.“[1])

Auswahl der Gedichte von Peter Cornelius in Reclams Universal-Bibliothek Nr. 4671 (1905). Einzelnes aus der dort beigegebenen kurzen ‚Einleitung‘ ist in der vorliegenden ausführlicheren Charakteristik wiederholt worden.

[1]) Damit gibt Cornelius selbst den Schlüssel für das „Erlebte“ in seinem Liederbüchlein: Anna Leißler, Rosa von Milde, Marie Gärtner. Von der ersten wissen wir allerdings sehr wenig, da die Briefe an sie verloren sind. In einem Briefe an Schwester Susanne

(An Marie Gärtner 10. Juni 60.) „Es ist diese kleine Sammlung immerhin ein Stück von mir ... Was die Anordnung betrifft, so halte ich sie für nicht ungeschickt, es geht ein unsichtbarer roter Faden durch die Folge. Aus fröhlichem heiterem Liebesleben ein tieferes Zurückziehen in das eigene Innere, aus dem dann eine volle ganze Neigung, die dem fast Entsagenden erwacht, wieder ins Leben, zur Liebe zurückruft ... Ich weiß, von moderner Manier haben sie gar nichts. Doch wird ihnen dies nur bei den Cliquen zum Verbrechen, bei dem Unbefangenen zur Tugend angerechnet werden. Kein Lied ist dabei, das nicht lebendig erlebt wäre ... sie sind ein Stück meines Lebens und Treibens, das ich nicht verleugnen mag ...“ (An Bruder Carl, Mitte Oktober 60.) „Wenn Sie das kleine Buch sehen, werden Sie erkennen, daß es einen innerlichen Verlauf in der Folge der Gedichtauswahl aufweist, der, wenn auch mit Dichtung vermischt, dennoch innigste Wahrheit aus meinem Leben gibt. Es ist da ein liebesehnsüchtiges Herz enthüllt, das durch jugendliche Freuden und Schmerzen, durch Illusion und Resignation hindurch endlich dennoch den Schwer-

---

vom 9. Januar 1861 sagt er: „Nur diese drei sind meine legitimen, wirklichen Herzensheldinnen!“

punkt für ſein erregtes Gefühl findet — den es fortan einzig umflutet. Wenn Paulus jeden Menſchen einen Tempel nennt, ſo gebe ich auch hier mein Inneres als einen ſolchen — es laden Stufen hinauf, es ſtreben die Säulen empor, es winken ſchöne ſchmückende Geſtalten am Giebelfelde — aber das Innerſte iſt dem Kultus der Göttin geweiht, da iſt die Andacht — und da mußte auch in meinem Buche das Bild ſtehen — Marie, wir haben das alles nicht ſo gemacht, es haben weiſere Hände das Beſte daran getan — ohne mein Leben das Buch nicht — ſo klein dieſes, ſo beſcheiden jenes“ . . . (An Marie Gärtner 20. Oktober 1860.)

Marie Gärtner glaubte ſich in dem Gedichte „das Bild“ allzu deutlich und für Bekannte kenntlich geſchildert und wünſchte darum dringend, daß dieſes Stück von der Sammlung ausgeſchloſſen bleibe. Cornelius wehrte ſich zuerſt ſehr energiſch gegen dieſes Anſinnen: „warum denn“ fährt er an der eben mitgeteilten Briefſtelle fort, „mit eigenwilliger Hand den Schlußſtein eines Gebäudes herausnehmen wollen, zu dem wir das Fundament nicht gelegt haben?“ Aber wenige Tage ſpäter, an „Liſzts Geburtstag“ (Marie war eine Schülerin Liſzts) ſchreibt er ihr, daß er ſoeben „das Bild“ geſtrichen habe. An Stelle des langen ſchon gedruckten Gedichtes, das die

fünf letzten Blätter des Bändchens beanſpruchte[1]), ſind nun fünf kürzere Lieder neu aufgenommen worden. Unter ihnen als letztes das vielleicht ſchönſte der ganzen Sammlung, das beginnt:

Gib mir nichts und gib mir Alles,
Drum die Seele ringt und wirbt,
Gib mir Glück, im Liede ſchall' es,
Gib mir Leid, geheim verhall' es,
Wenn nur nicht die Liebe ſtirbt!

und nach drei weiteren Strophen, welche Wonnen und Schmerzen der Liebe gleicherweiſe preiſen („Schmerz und Luſt ſind Brüder beide, Aus der Liebe Schoß entſtammt"), ſchließt mit der Strophe:

Drum verſage, drum gewähre,
Heilig Herz, wie Gott dich treibt!
Gib mir Luſt, die ſüß mich nähre,
Schmerz, der flammend mich verklärе,
Weil mir ja die Liebe bleibt!

Ich habe den vorhin mitgeteilten Äußerungen des Dichters über ſeine erſte lyriſche Veröffentlichung nur wenig beizufügen. Schon dieſes erſte Liederbändchen zeigt alle die Eigenſchaften, welche mir als die Vorzüge ſeiner Liederdichtung überhaupt erſcheinen: die Unver-

[1]) „Das Bild" ſteht unter dem (urſprünglichen) Titel „Marie" in den Gedichten, 1905, S. 97—100.

dorbenheit und Geſundheit des Gefühles, die fröhliche Unbekümmertheit um alle Tagesmoden und damit die völlige Unabhängigkeit vom raſch wechſelnden Tagesgeſchmack, den leichten, melodiſchen Fluß der Verſe, die von einem natürlichen rhythmiſchen Gefühl (des Muſikers!) eingegeben ſich mühelos wie von ſelbſt zu reizvollen, einfachen Strophengebilden zuſammenfügen, und die „freie unfrivole Sinnlichkeit", die Cornelius ſelber einem dieſer Lieder („Ihr goldenen Schlüſſelblumen") nachrühmt, und die allen ſeinen Liedern mehr oder minder eignet. Endlich als letzte und beſte Eigenſchaft: Es iſt alles erlebt, nichts gemacht, nichts anempfunden und angelernt. Überall dürfen wir „ſchöpfen, wie vom Herzen Reich und ſpärlich fließt der Born." Vielfach finden ſich volkstümliche Töne. Volkstümlich iſt die Anwendung des Refrains zu Beginn der einzelnen Strophen („Komm, wir wandeln zuſammen im Mondſchein" und in dem übrigens ganz dem Hohen Lied nachgeſungenen „Mein Freund iſt mein und ich bin ſein") und beſonders am Schluſſe der Strophen. So in dem entzückenden Wiegenlied „Fragſt du mit den Äugelein" das „Alles iſt dein! Schlafe nun ein, ſchlaf ein!" (mit einer rhythmiſch ſehr feinen Verlängerung um eine Silbe beim letzten dritten Male „Schlafe nun ein, ſchlaf nun ein") — in „Lenz iſt gekommen" das „Ave

Maria!“ — in „Lilienblüte“ das „Danke!“ — in „Zur Droſſel ſprach der Fink“ in Strophe eins und drei: „Ich habe die Blumen ſo gern.“ Weiter in „Ich war ein Blatt am grünen Baum“ der refrainartige Ausklang der drei Strophen: „Vergangen — Verſunken — Verklungen“ und ähnlich in dem hoffnungsfreudigen, friſchen „Hinaus in das Luſtgeſchmetter“ die drei abſchließenden Zeilen: „Mein Herz, du weißt ja wo! — Mein Herz, du weißt ja wen! — Du weißt ja, mein Herz, wohin!“ In den „Glockenblumen“ läuten dieſe ſogar jede der drei Strophen ein und aus, ſo daß man hier von einem Doppelrefrain ſprechen könnte. Volkstümlich berührt ferner die einfache Tierſymbolik: Droſſel und Fink, Glühwurm und Lerche, Nachtigall und Schmetterling, volkstümlich auch die beſonders reizvolle Verwertung der Blumen: Roſen,[1]) Schlüſſelblumen, Glockenblumen, Vergißmeinnicht. Das letzte an ſich ſo volkstümliche und in einfachen Liebesliedern ſo beliebte Blümlein muß allerdings einem recht künſtlichen Ghaſel als durchgehendes Reimwort dienen, dem einzigen Gedichte des Bändchens, wo ein gewiſſer Zwang der Form fühlbar wird. „Die goldengelbe Ginſterblum“ dagegen wird, weit entfernt von aller

[1]) Die Verwendung der „Roſe“ als Liebesſymbol begegnet uns auch im „Barbier von Bagdad“ und in der „Gunlöd“ wieder.

Volkstümlichkeit, aber dichterisch und schön zu einem Natursymbol des Danae-Mythus umgedeutet; Stellen aus dem Hohen Liede der Bibel (besonders Kap. 6 Vers 2; 2,6 = 8,3; 2,4; 8,6) sind zu dem prachtvollen, später den „Brautliedern" eingereihten „Mein Freund ist mein und ich bin sein" aus- und umgedichtet. Die mittlere Gruppe zeigt einen süß-melancholischen, resignierten Grundton, den wir bei Cornelius auch sonst öfters finden, gleichsam als notwendiges Gegengewicht zu der oft besungenen Welt- und Lebensfreude, zu dem frohen Optimismus, der immer und immer wieder, besonders bei stärker werdendem Selbstvertrauen durchbricht. Für Freud und Leid, Hoffen und Verzichten des Herzens findet er gleichermaßen den wahren, aus eigenem Erleben zu künstlerischer Gestaltung geläuterten einfachen Ausdruck. Entsagungen jeder Art sind ihm die Wurzeln desselben Baumes der Dichtung und der Läuterung:

Ein höchstes Glück, das uns versagt hienieden,
Ein reinster Wunsch, dem nie Erfüllung lacht,
Ein liebstes Herz, von dem wir schroff geschieden,
Ein schönster Traum, aus dem wir bang erwacht,
Ein härtster Kampf, dem nimmer winket Frieden,
Ein schwerstes Opfer, blutend dargebracht:
Verschlungene Wurzeln sind es eines Baumes,
Der Blüten trägt in Welten höhren Raumes.

Aber die Resignation behält nicht das letzte Wort, nicht im Dichten und nicht im Leben. Auch die „Lieder“ lassen einen neuen Frühling aufkeimen im Herzen des Poeten. Er jubelt sein „Lenz ist gekommen“ und grüßt zugleich die neue Herzensherrin Ave Maria! er besingt die Frühlingsblumen, Anemone und Himmelsschlüssel und Vergißmeinnicht, er erlebt das große Lenzwunder draußen in der Natur und drinnen im eigenen Herzen:

Es küssen Himmel und Erde
In einem Worte sich,
Das heißt im Himmel: „Es werde!“
Auf Erden: „Ich liebe dich!“

Neue Freude zieht ein, der Lilie, den Sternen, der Hoffnung ruft er aus vollem Herzen sein Danke! zu, er läßt die bescheidenen Glockenblumen das Lied seiner bescheidenen Liebe läuten, er wünscht sich an Stelle des von der Geliebten gepflückten Vergißmeinnichts und schließt mit jenen jubelnden, auch den Schmerz der Liebe als Gabe der Liebe willkommen heißenden Strophen, die ich schon oben (S. 61) angeführt habe.

Seine Lyrik ist und bleibt in erster Linie Liebeslyrik. Auch die Naturlieder geben gerne irgend ein Motiv aus dem menschlichen Liebesleben, sei es abschließend als Krönung, sei es wenigstens begleitend als Nebenge-

danke.[1]) Frühlingslieder und Lenzſtimmung überwiegen. Denn der Frühling iſt die bevorzugte Jahreszeit des Dichters; die Zeit des Blühens und Werdens in der Natur und des entſprechenden Knoſpens und Schwellens im menſchlichen Empfinden hat ihn ſtets aufs neue angeregt zu friſchen, duftigen, zarten Liedern und es ließe ſich aus ſeinen geſammelten Gedichten ein gar artiger Strauß Lenzlieder zuſammenſtellen, die ſo vereinigt erſt recht zeigen würden, wie viel eigene Reize der Dichter dem alten und doch in der Dichtung wie in der Natur immer neuen Motive abzugewinnen weiß.

Die anderen Jahreszeiten treten dagegen ſehr zurück: ein leuchtendes Sommerbild, wie „Zog ich bei der Schnitterin, "Herbſtſtimmungen, wie in dem Echolied „Findeſt du denn noch Blüten?" und dem allgemeiner um Aufhalten der Vergänglichkeit flehenden: „Blume im Verwelken ſpricht", ein von ruhigem Glück des Beſitzes durchwärmtes Winterbild, wie „die Flamme ſingt", bilden durch-

[1]) In der erſten Art ſind beiſpielsweiſe: „An dem Seegeſtade düſter", „Schmetterling", „Am Rheine" (wo ſchon die zweite Strophe von der Natur zu den Menſchen, den rheiniſchen Freunden, die letzte zu den rheiniſchen Frauen und ihrer Krone, der Geliebten, ſich wendet), „Nun wollen Knoſpen ſich entfalten" u. a. Als Beiſpiele der zweiten Art nenne ich weitere Frühlingslieder „Im Lenz ging mir ein Hoffen auf", die „Bitte an den Frühling", „Lenzeszeit, luſtgeweiht" u. a.

aus die Ausnahmen. Ausnahmen auch die Lieder, die in kräftiger Wucht große Naturerscheinungen gestalten, wie das prächtige „Mächtger Sänger ist der Sturmwind", wo aber auch den beiden ersten sturmbrausenden Strophen von dramatischer Schlagkraft als beruhigend idyllisches Finale die letzte gegensätzliche vom kleinen Leiermann Amor folgt, oder solche, die ein geschlossenes Naturbild fremder großer Art zeichnen, wie das merkwürdige visionäre Gedicht einer inbrünstigen Sehnsucht nach dem gelobten Land „O Meer von Staub ohne Port und Strand". Selten auch, daß ein einfaches Bild aus dem Menschenleben objektiv und in sich geschlossen ausgemalt wird wie etwa in dem reizvollen „Schöne Meßnerin" (allerdings mit stark subjektivem Einschlag), dem empfindungsreichen „der trauernde Narr", der symbolisch vertieften Schilderung der Vertreibung aus dem Paradiese „Aus Eden", oder der neckisch erzählten selbsterlebten „Legende". Die schönsten seiner Liebeslieder aber sang er doch seiner Braut und Gattin Berta, die wie Frau von Stein bei Goethe (wenn der hochgegriffene Vergleich gestattet ist) alle seine früheren Geliebten „erbte" und in der das stürmende Poetenherz Frieden und Ruhe und ein bleibendes, warmes Glück fand. Das „Wunder" ihrer Liebe zu besingen wurde er nicht müde, sie ist ihm „Der Mut,

der wieder mir die Bruſt erhebt, Das Blut, das neu die Adern mir belebt", ſie der Zauber, der die graue Welt aufs neue bunt malt, ſie die Seele ſeiner Lieder, und — ein Vergleich den er beſonders liebt — „ein Stern, ein Himmelslicht". Und vielleicht nirgend tritt die ganze Glut und Innigkeit, die ganze Zartheit ſeiner Liebe ſchöner hervor als in den zwei einfachen Strophen aus der Zeit des langen Harrens, die (für mich wenigſtens) etwas ganz unausſprechlich Rührendes haben:

Wirſt du im vollſten Segen
Der Kraft und Jugend mein:
Dann will ich dich hegen und pflegen,
Wie ein altes Mütterlein.

Doch bleichen der Wange Roſen
Und wird das Haar dir grau,
Dann will ich dich küſſen und koſen
Als meine junge Frau.

Auch in den ſelbſtkomponierten Liederkreiſen tritt Cornelius mehrfach als reiner Liebesdichter auf. So in den drei „Liebesliedern" (Op. 4) in der prächtigen, ernſt und düſter gehaltenen Folge „Trauer und Troſt" (Op. 3) mit dem prachtvollen Aufſchwung zum Schluſſe, in den vier Liedern „An Berta" und in den erſt aus dem Nachlaß gedruckten „Brautliedern", die allerdings nicht der eigenen Braut gewidmet, ſondern ſchon 1856 gedichtet

ſind. Dieſer Cyklus erinnert inhaltlich an die erſten fünf Lieder aus Chamiſſos „Frauenliebe und -leben“: das Glück der Liebenden, die Empfindungen der Jungfrau auf der Schwelle des neuen Lebens der Ehe bilden hier wie dort den Stoff des Dichters, und wenn Chamiſſos Braut den Ring an ihrem Finger als das Symbol des neuen Glückes küßt, ſo findet Cornelius' Braut dieſes Symbol in der von ihr ſelbſt gepflanzten und gepflegten, nun erblühten und zum Kranz geſchlungenen Myrte. Aber größer als die Ähnlichkeit iſt die Verſchiedenheit: Chamiſſos Braut blickt als tief unter dem „Herrlichſten von Allen“ ſtehend zu ihm empor, die „niedre Magd“, die „in Demut“ ſich will „verneigen dem Herren mein“. Cornelius' Braut fühlt ſich als die gottgegebene Gefährtin des geliebten Mannes, ſie fleht zum Allmächtigen: „Der Du Dein Bild, Den Menſchen, ſchufſt, Die Gattin mild Ans Herz ihm rufſt“; ihr wird das Märchen ihrer Mädchenträume durch treue Liebe zweier Herzen zur Lebenswahrheit. Die ganze Haltung der Gedichte iſt bei Chamiſſo pathetiſcher im Ton, leidenſchaftlicher in der Empfindung, bei Cornelius ſchlichter, einfacher im Ton, der nur in dem einen „Aus dem hohen Liede“ zum vollen Pathos orientaliſcher Liebespoeſie ſich ſteigert, inniger, wärmer, zarter in der Empfindung. Und eine, vielleicht

die wichtigſte, Note bei Cornelius fehlt dem älteren Romantiker völlig: die religiöſe. Man könnte faſt ohne Übertreibung ſagen, die Braut bei Chamiſſo ſieht in dem Geliebten ihren Herrn und Gott, bei Cornelius wendet ſie bei eben ſo voller Hingabe an den Geliebten doch in Dank und Flehn das Herz zum Allmächtigen, und erkennt in ihrer Liebe, die ſtark und mächtig wie der Tod, den „Gottesſtrahl, dem kein Erlöſchen droht“. Die Empfindungsweiſe des jüngeren Dichters liegt uns näher, ſie berührt uns unmittelbarer und reiner. Das Frauenideal in „Liebe und Leben“ gehört einer vergangenen Zeit an, die ein „Käthchen von Heilbronn“, eine „Griſeldis“ als höchſte Blüte echten Frauentums betrachten konnte, das Frauenideal der „Brautlieder“ iſt auch das unſere: die Frau als Helferin, als gleichberechtigte, in Liebe mit ihm eins gewordene Gefährtin des Mannes; zugleich auch als die Hüterin des Reinmenſchlichen, der Poeſie und des Wunderbaren im Leben und in der Ehe.

Wie hier ſchon des Dichters innige Herzensfrömmigkeit als warmen Grundton einen religiöſen in dem reichen Gefühlsakkord des bräutlichen Empfindens angeſchlagen hat, ſo wird nun das religiöſe Moment zum herrſchenden und einzigen in zwei anderen Cyklen, dem „Vaterunſer“ und den „Weihnachtsliedern. Der erſte umſchreibt in

neun Gedichten die Bitten des „Vaterunſer,“[1]) ihren reichen menſchlichen und religiöſen Gehalt ausdeutend. So wird ihm das „Vater unſer, der du biſt im Himmel“ zum kindlichen Sehnſuchtsruf des in der Welt verlorenen Sohnes, der von allen dem Fremdling verſchloſſenen irdiſchen Pforten zur ſtets offenen Türe der himmliſchen Gnade zurückkehrt, das „Geheiligt werde dein Name“ zum herrlichen Lobgeſang der lebendigen Seele, das „Zu uns komme dein Reich“ zur innigen Bitte um ein reines Herz. In ſchlichter Innigkeit paraphraſiert er die drei folgenden Bitten „Dein Wille geſchehe“, „Unſer täglich Brot gib uns heute“ und „Vergib uns unſere Schuld“, erhebt ſich dann zu einem faſt leidenſchaftlichen Gebet um Kraft zur Erfüllung des „Alſo auch wir vergeben unſern Schuldigern“, ein Flehen, das ſich noch ſteigert in den beiden letzten Bitten: „Führe uns nicht in Verſuchung“, welche des Erlöſers Heilungs- und Erweckungswunder auch an der eigenen Seele zu wiederholen bittet, und „Erlöſe uns vom Übel“, welche Liebe, Glauben und

[1]) Man vergleiche damit das „Vaterunſer“ der Chimene im Cid (Akt 2, Szene 2) und erſehe aus dieſer Gegenüberſtellung den Unterſchied zwiſchen rein lyriſcher und dramatiſcher (aus der Situation und dem Charakter einer beſtimmten Geſtalt einer dramatiſchen Handlung ſich ergebenden) Behandlung eines und desſelben Stoffes.

Hoffen als die Retter aus des Böſen Hand anruft. Die Tiefe ſeiner religiöſen Empfindung und ſeines Gottesglaubens hat der Dichter Cornelius nie ſchöner ausgeſprochen als in dem „Vater unſer“, die kindliche Innigkeit und Wärme nie ſchöner als in den „Weihnachtsliedern“. Hier geſtaltet er nach der einleitenden Freude und Pracht des „Chriſtbaumes“ die ſchönſten poetiſchen Motive der Weihnachtsgeſchichte: die Verkündigung bei den „Hirten“, die Huldigung der drei „Könige“, die Prophezeiung des alten „Simeon“ zu runden Gebilden anſchaulichſter Art, um dann wieder mehr gedanklich-lehrhaft „Chriſtus den Kinderfreund“ zu preiſen, ſich ſelbſt in die Kinderzeit zurückzuträumen und mit den Kindern „Chriſtkind“ als den alljährlich neu erſcheinenden Beglücker der Welt zu feiern. Er ſelbſt ſpricht, nachdem er die Wirkung der (geſungenen) Lieder im kleinen Kreiſe erlebt hatte, von ihrer „ſchönen Daſeinsberechtigung“ und charakteriſiert ſie ſpäter in einem Briefe an die Mutter (17. Januar 60) ganz zutreffend als ein „dankbares kleines Werk“: „Dieſe Lieder ſind ſinnig und eigentümlich, ſie ſind dem ſchönen deutſchen Familienleben abgelauſcht, ſie haben ihren Grund in einer ungezierten Frömmigkeit; ohne überall ſchön und vollkommen zu ſein, haben ſie dennoch in einer edlen, kunſtgerechten Form faſt immer einen In-

halt, der aus dem Herzen dringend auch zum Herzen gehen mag.“ Und noch viel ſpäter (3. Februar 71) gibt er ihnen das Zeugnis: „Innerlich hänge ich doch ſehr an ihnen, weil ich den notwendigen Lebenspuls in ihnen fühle, dem ſie ihr Entſtehen verdankten und dem ſie dann auch in Gottes Namen ihr Beſtehen danken mögen! Sie ſind nicht gemacht, ſie ſind geworden.“ — Mögen ſich auch dieſe Briefſtellen auf die komponierten Lieder beziehen (waren ſie doch in Cornelius' Augen erſt „fertig“, als auch die Weiſen dazu gefunden waren), ſie gelten vollinhaltlich auch für ihre poetiſche Geſtaltung, und auch ihr dichteriſcher Wert hätte ſie längſt in der deutſchen Familie heimiſch machen ſollen. Man erprobe nur einmal, mit welcher Freude unſere kleinen Lieblinge die ſchönen Gedichte auswendig lernen in der Weihnachtszeit.

„Nicht gemacht, ſondern geworden,“ das gilt von der ganzen Lyrik des Dichterkomponiſten. Überall tritt uns, auch wo einmal ſchon bekannte Motive ſich wiederholen, ſchon bekannte Töne anklingen, Eigenerlebtes, Perſönlichgeſtaltetes entgegen. Der Dichter bläſt ſich nicht gewaltſam auf zu titantiſcher Größe, er prunkt nicht mit erborgter Kraft oder erkünſtelter Liederlichkeit, ſondern gibt ſein eigenes Empfinden und Denken in eigenen Formen: beides einfach, aber echt. Dieſer Eindruck un-

bedingter Zuverlässigkeit, weil ungeschminkter Wahrheit, bleibt all seinem Schaffen gegenüber bestehen. Die Ehrlichkeit seiner Kunst, die nichts ihr Versagtes erzwingen, nichts ihr Verschlossenes ertrotzen will, wirkt mit voller innerer Überzeugungskraft so wohltuend, weil überall ein ganzer Mensch mit großen menschlichen Schwächen, mit weit größeren menschlichen Vorzügen uns entgegenleuchtet. Ein Mensch von jener „reinen Menschlichkeit", die laut Goethes Wort „alle menschlichen Gebrechen sühnt".

4. Der Barbier von Bagdad.

Ich bin ſo heiter und glücklich! und bin ſeit meiner Oper ein ganz neuer Menſch geworden. Ich laſſe mich vom Teufel nicht anfechten, aber mein Tintenfaß ſoll er doch noch an den Kopf haben.

An Franz Liſzt, Mitte Januar 1859.

Wir wiſſen aus den Briefen von zahlreichen dramatiſchen Plänen des Dichters. Märchenſtoffe, wie die Meerfey, Libuſſa, eine Neubearbeitung von „Cardenio und Celinde“ frei nach den Dramen von Gryphius, Achim von Arnim und Immermann, eine Juſtine nach Calderons „Wundertätigem Magus“, „Zinnober“ nach Ernſt Theodor Amadeus Hoffmanns Novelle „Klein Zaches“ (ein Plan, den dann, wohl ohne von ſeinem Vorgänger zu wiſſen, Siegmund Hausegger ausführte) geſchichtliche Stoffe, wie Inez de Caſtro, Tiroler Treue (ſogar als Trilogie geplant: Friedrich mit der leeren Taſche, Andreas Hofer und eine „zügellos phantaſtiſche komiſche Oper“ aus dem heutigen Tirol), Jeanne d'Arc (in Zuſammenhang mit ſeinen

Überſiedelungsgedanken nach Paris), Hermann (doch wohl der Cheruſker?), Rancé, der Regenerator des Trappiſtenordens, Komiſches wie „das Grenzhaus“, „wo die beiden Länder in einer Stube zuſammenſtoßen“, vielleicht auch die nur dem Titel nach genannten Havelock, Aurora (oder ſollte hinter letzterer eine hiſtoriſche Aurora von Königsmark ſtecken?), beſchäftigten ihn zu verſchiedenen Zeiten mehr oder weniger eindringlich. An ſolchen teilweiſe bis zu Skizzen gediehenen Plänen fehlte es alſo nicht; zur vollen Ausarbeitung iſt von alle dem nichts gelangt, und nur drei dramatiſche Werke ſind im Text ausgeführt, davon nur die zwei erſten auch muſikaliſch vollendet worden: das orientaliſch-komiſche Spiel „Der Barbier von Bagdad“ in zwei Akten, die heroiſch-hiſtoriſche Oper „Der Cid“ in drei Akten und die mythiſch-myſtiſche, ſtofflich der Edda entnommene Oper in drei Akten „Gunlöd.“

„Der Barbier von Bagdad“ zunächſt, die reizvollſte und wohl auch eigenartigſte unter ihnen, trägt den unverkennbaren Stempel köſtlicher Jugendlichkeit. Jener Jugend, für welche die Liebe alles iſt auf Erden, die keinen andern Lebensinhalt kennt, und der alles Schönſte der Schöpfung, Blumen und Sterne, eben noch gut genug iſt zum Schmuck und Preis der liebſten Frau. Zwei Momente ſcheinen mir die ausſchlaggebenden zu ſein: „Der Barbier

von Bagdad" ist eine lyrische Oper, d. h. der lyrische überwiegt den dramatischen Gehalt bei weitem, wenn auch dieser letztere für das fröhliche Spiel vollauf genügt, und er ist eine komische Oper, d. h. nicht nur die in ihrer Art einzige Hauptfigur ist eine feinhumoristische Gestalt von eminenter Charakteristik, sondern auch die Handlung ist eine durchaus heitere, und alle übrigen Personen, selbst das in wundervollster Lyrik schwelgende Liebespaar vertragen, ja fordern leis humoristische Färbung. Vortrefflich sagt Georg Richard Kruse:[1]) „Die göttliche Heiterkeit, die das ganze Werk erhellt, darf keinen Augenblick die Szene verlassen, so war es die Absicht des Tondichters, der selbst den lyrischen Höhepunkt, die Liebesszene des zweiten Aufzuges, durch Abul und Bostana unterbrechen läßt, damit keine andere Stimmung aufkomme".

Schon Anfang November 1856 konnte Peter Cornelius der Schwester berichten: „Mein Operntext liegt ausgearbeitet, fertig, reinlich geschrieben vor mir" und zwei Tage später schreibt er ganz ähnlich an seinen Freund Hans von Bronsart. In diesem Briefe lesen wir auch die bezeichnende Stelle: „Ich habe mir im Laufe des Ganzen für die zwölf Szenen auch zwölf hervortretende lyrische Momente ge-

[1]) In seiner vorzüglichen, kritischen Ausgabe des Textbuches bei Reclam Nr. 4643, S. 56 f. (1904).

wahrt“ — und ſehen daraus, wie ihm ſelber das lyriſche Moment und deſſen Betonung am Herzen lag. Aber in den nächſten Monaten wurde nun nochmals gründlich umgearbeitet; jetzt erſt wurde: „Alles draſtiſch! Dramatiſch! Plaſtiſch! Handgreiflich komiſch! Verflixt!“ (an die Schweſter 4. Dezember 56) und dieſe Umarbeitung, die vor allem in ſteter Rückſicht auf die Forderungen der Muſik unternommen wurde, erſtreckte ſich ſogar auf eine (vollſtändige oder nur teilweiſe?) Änderung der metriſchen Form. Er ſchreibt an ſeinen Bruder Carl am 9. Februar 1857, und zwar über das Barbierduett: „Der Dialog war in Jamben angelegt, und zwar in ganz guter Abſicht — mir ſchwebte ein Ideal von großem pathetiſchem Ernſt vor — ich wollte den Barbier in aller Würde ſeiner vielwiſſenſchaftlichen Abſonderlichkeit auftreten und ſingen laſſen.“ Aber die Jamben widerſetzen ſich hartnäckig einer leichtflüſſigen muſikaliſchen Ausgeſtaltung.[1]) „So nahm ich denn meine Zuflucht zu einer bunteren Faſſung in freie kurze Reime, bis mich die Wortgebung mit manchen launigen Wendungen befriedigte ...“ Aber noch immer erſcheint

---

[1]) Beim Singen gerieten ihm die Jamben „immer bei dem beſten Willen nur zu gewiſſen erſtaunlichen Rezitativ-Bandwürmern, die man lieber in Spiritusgläſern als im eigenen Magen aufbewahrt“.

vieles zu lang, und mit ſtetem Streichen und Ändern hat er knapp vor der Aufführung erſt innegehalten. Auch in ſpäteren Jahren, als jene denkwürdige, von einem unerhörten Skandal gegen Liſzt begleitete erſte Weimarer Aufführung am 15. Dezember 1858 längſt hinter ihm lag, trug er ſich öfter mit Umarbeitungsplänen, Zuſammenziehen in einen Akt vor allem (der Zwei-Akter hat ja in der Tat auf der Bühne immer etwas Unbefriedigendes) und noch 1866 überlegte er ſich den Gedanken, ein ganz neues Motiv der Handlung einzufügen: der Barbier „ſoll der verlorene Narr des Kalifen ſein, ſo daß nachher alle dieſe Narrheiten, die er mit dem Verliebten treibt, einen beſſern Charakter bekommen und ſchließlich die Auflöſung viel drolliger wird, indem der Kalif bei dem großen Skandal ſeinen Narren in dem Übeltäter wiederfindet". (An die Braut 15. Juli 1866.)

Der Rückſicht auf die Muſik verdanken wir alſo, wie wir eben hörten, das buntſchillernde, vielgeſtaltige Versgewand, das die Dichtung ſo reizvoll und ſchon ſprachlich ſo reich an Überraſchungen und Eigenart macht. Nicht nur ſind die „freien kurzen" Reimzeilen mit ganz unglaublicher Virtuoſität gehandhabt worden, auch orientaliſche und orientaliſierende Formen wendet Cornelius mit großem Geſchick und vorzüglicher Wirkung an, vor allem das Ghaſel, das ihn „auf eine in Melodie und

Rhythmus ganz originelle Musik geführt" (an Bruder Carl 9. Februar 57), und das er mehrfach sehr fein anbringt. So gleich das vierzeilige erste Ghasel Nureddins „Komm' Deine Blumen zu begießen, o Margiana!" (I, 1), mehr noch die verschiedenen Ghaselen des Barbiers selber „Laß Dir zu Füßen wonnesam mich liegen, o Margiana!" (I, 7), das völlig durchgereimte „Was hat euch Brüder in den Tod getrieben? Lieben" (I, 8) und das ähnlich gestaltete Schlußghasel „Heil diesem Hause, denn du tratst ein: Salamaleikum" (II, 10). Wortspiele und Reimhäufungen, die an die arabische Form der Makame erinnern, finden sich ebenfalls mehrfach, am häufigsten im Munde des Barbiers, so in seiner Bewillkommnung Nureddins („Mein Sohn, sei Allahs Frieden dir" I, 5), in der Aufzählung all seiner Künste und Wissenschaften („Bin Akademiker" I, 5) und in der charakterisierenden Aufzählung der sechs Brüder („Bakbak der Einäugige" I, 5), dann aber auch mit stark burlesker Wirkung in den beiden Dienerchören „Hinaus, hinaus" (I, 6) und „So laßt uns eilen" (I, 10), von denen allerdings der zweite von Übertreibungen nicht ganz frei ist (vergl. Kruse a. a. O. S. 45). Eigenartige, stanzenähnliche Bildungen wendet der Dichter gern an, um der lyrischen Liebesempfindung vollen Ausdruck zu verleihen, so im Munde Nureddins „Vor deinem Fenster die Blumen"

(I, 2),[1]) in der liebessehnsüchtigen Weise Margianas und Bostanas, zu denen (allerdings mit andern Empfindungen) der Kadi-Vater sich gesellt! „Er kommt! er kommt! O Wonne meiner Brust!“ (II, 1)[2]) und endlich in jenem wundersamen Stück herrlicher Liebespoesie, Nureddins und Bostanas Zwiegesang: „O holdes Bild in Engelsschöne“ (II, 2).[3]) Durchaus orientalisch ist die in Nureddins und Margianas Liebesgesängen so fein durchgeführte Blumensymbolik (I, 1. I, 2. II, 2), die wiederum im eben erwähnten Liebesduett durch Margiana ihren Höhepunkt erreicht, ebenso die gelegentliche Häufung und Überschwänglichkeit der Bilder und die Leidenschaftlichkeit des bildlichen Ausdruckes, wie alles drei sich etwa zusammenfindet in den Tiervergleich auf Tiervergleich häufenden Versen Nureddins zu Bostana (I, 3):

So bist die Taube du, die nach der Sturmflut
Hernieder fliegt zur Arche meines Herzens,
In dem des Grames Riesenschlange zischt,
Darin Verzweiflung wie ein Schakal wimmert,
Und wilde Eifersucht, ein Tiger, heult,
Und ach, die Nachtigall der Sehnsucht flötet.

---

[1]) Elfzeilige Strophen mit der Reimstellung xayabcbcddc.
[2]) Neunzeilige Strophen mit der Reimstellung ababcddcc.
[3]) Zehnzeilige Strophen mit der Reimstellung ababcddccd.

Also in sechs Zeilen fünf Tiervergleiche! Neben all diesen der orientalischen Poesie entnommenen oder doch an sie anklingenden metrischen und stilistischen Momenten stehen nun eine Reihe weiterer Formen, in denen sich der feinsinnige deutsche Lyriker Cornelius nicht verleugnet. Ob in weichen Rhythmen der Einschläferungschor der Diener Nureddins erklingt (I, 1), ob in neckischen, Kurz- und Langzeilen geschickt wechselnden Strophen die Abrede zum Stelldichein getroffen wird (I, 3), ob in leidenschaftlicher Erregtheit der Übergang von Liebesleid zu Liebesglück in Nureddin sich Luft macht (I, 4), ob der Barbier seinen pathetischen Gruß, sein vor Gefahr warnendes Horoskop, die Aufzählung all seiner Wissenschaften und Künste vorbringt (I, 5), ob Nureddin um Eile fleht (I, 7), oder die Diener zur grotesken Mißhandlung des Alten anfeuert (I, 10), überall — und ich habe hier nur Beispiele aus dem ersten Akte genommen, die sich um eine mindestens ebensolange Reihe weiterer aus diesem und dem zweiten leicht vermehren ließen, — überall ein feinstes Sich-Anschmiegen der äußeren Form an den inneren Empfindungsgehalt, so daß beide sich völlig decken.

Den Stoff hat Cornelius, worauf er selber öfters hinweist, aus den arabischen Erzählungen der 1001 Nächte genommen. Die Grundlage bildet die Geschichte des

Schneiders, welche den Schluß der 28., die 29. und den Beginn der 30. Nacht füllt, während Einzelheiten auch aus den folgenden Geſchichten des Barbiers und ſeiner ſechs Brüder (30. bis 32. Nacht) entnommen ſind. Die Geſtalt des geſchwätzigen und übergeſchäftigen Barbiers iſt darin vorgezeichnet, die Liebesgeſchichte jedoch kaum angedeutet, und der Liebende verſteckt ſich ſchon, bevor er noch die Geliebte geſehen, infolge des vom Barbier erregten Tumultes ſelber in der Kiſte, ohne daß die Frauen irgendwie dabei mithelfen.[1]) Auch der Schluß iſt ganz anders; der verliebte Schneider trägt einen gebrochenen Fuß davon und verläßt ſchließlich die Stadt, um nur dem Barbier zu entgehen, der ſich unabweisbar an ſeine Ferſen heftet. Der Stoff iſt ums Jahr 1750 von einem Franzoſen, Charles Paliſſot, als einaktiges Luſtſpiel bearbeitet und darnach mehrfach auch im Deutſchen behandelt worden; bald trat Muſik dazu, und um 1780 entſtand eine zwei-

[1]) Ich glaube mich nicht zu täuſchen, wenn ich in dieſem bei Cornelius zuerſt gegebenen, ſzeniſch ſo wirkſamen Motive, daß die beiden Frauen, Margiana und Boſtana, den Liebhaber im Koffer verbergen, eine Reminiscenz erblicke an die köſtlichſte Szene in den „Luſtigen Weibern von Windſor“, wo Falſtaff von Frau Fluth und Frau Reich im großen Wäſchekorb verborgen wird, um ungeſehen hinausgeſchafft zu werden.

aktige komiſche Oper „Der Barbier von Bagdad“ von Johann André.[1]) Obgleich Cornelius in ſeinen Briefen dieſe nie erwähnt, und es alſo dahingeſtellt bleiben muß, ob er ſie gekannt habe, iſt doch die Annahme einer ſolchen Bekanntſchaft faſt unabweisbar, denn „Andrés Singſpiel enthält“, wie Kruſe richtig betont, „ſchon alle Grundelemente von deſſen Oper, wenn ihm auch jeder poetiſche Zug fehlt“.[2]) Aber ſo vieles auch im einzelnen übereinſtimmt — ich weiſe etwa als beſonders auffallend auf die (von 1001 Nacht abweichenden) Namen der ſechs Brüder des Barbiers, auf das Horoſkop der beſten Stunde zum Raſiertwerden (das allerdings ſeine Quelle in 1001 Nacht hat), auf die vielen Wiſſenſchaften und Künſte des Barbiers hin — ſo iſt doch manches auffallend anders geſtaltet: ſo ſpielt der zweite Akt bei André nicht im, ſondern vor dem Hauſe des Kadi auf der Straße (auch darin näher an 1001 Nacht und an Paliſſot anſchließend), auch tritt bei ihm Zulima, die Geliebte, ſehr zurück; am Schluß vereinigt allerdings ſchon André die Liebenden zu dauerndem Glücke.

---

[1]) Über dieſe und andere Bearbeitungen aus früherer Zeit vergl. Kruſe a. a. O. S. 35—44.

[2]) Ebenda S. 43.

Überall, wo Cornelius das Überlieferte anrührt, gewinnt es ein neues Ansehen. Der Zauberstab des echten Dichters wandelt die lustige orientalische Burleske zu einem zwar immer noch heiteren Spiel, in dem aber tiefste Herzenstöne den alles durchdringenden Grundakkord bilden und die überlieferten Figuren unter der Hand des Poeten zu voll lebendigen Menschengestalten werden. Die lyrische Liebesoper tritt an Stelle der burlesken Türkenoper, Liebe ist das erste und letzte Wort der Dichtung und so ziemlich alle Personen, auch der 90jährige Barbier sind ihr untertan, ja selbst der Kalif nennt sich einen „Sklaven in ihrem Reiche". Die Dichtung allein, ganz abgesehen von der musikalischen Ausgestaltung, ist ein so reizvolles Lustspiel in Versen, wie es deren in Deutschland nicht allzuviele gibt, und von heiteren Operntexten vermögen sich vollends außer den (5 Jahre später gedichteten) „Meistersinger" höchstens die beiden Werke, bei denen Shakespeare Pate gestanden hat, das ältere, „Die lustigen Weiber von Windsor" Nicolais[1]) und das jüngere, „Der Widerspenstigen Zähmung" von Hermann Götz (Text von Josef Viktor Widmann), doch in beträcht-

[1]) Auf diese weist auch Istel, Peter Cornelius (Reclam 4766) S. 47 hin.

lichem Abſtande nur, daneben zu behaupten. Auch ihnen fehlt jedoch jener Zauber echt dichteriſchen Geſtaltens, der uns bei Cornelius in den Bann ſchlägt, und infolgedeſſen vermögen auch ihre Textbücher, losgelöſt von der Muſik, nicht zu feſſeln.

Es ſei geſtattet, noch mit einem Worte auf die Hauptfigur hinzuweiſen, den Barbier Abul Haſſan Ali Ebn Bekar. Was iſt da aus dem unerträglichen Schwätzer und Prahler des alten Märchens für eine ſympathiſche liebenswürdige Menſchengeſtalt geworden. Dieſen prächtigen alten Sonderling, der über ſeine Liebeserinnerungen und den Wohlklang ſeiner trotz des Alters noch ſo tadellos ſeinen künſtleriſchen Abſichten gehorchenden Stimme Ort und Zeit und alles vergißt, dieſen „Alleswiſſer und Allesköner", der in ſeinem verachteten Stand eine ganze Gelehrtenakademie repräſentiert, dieſen 90jährigen, der noch friſch wie ein Junger zu jedem Abenteuer bereit iſt, muß man ihn nicht lieb haben trotz all ſeiner dummen Streiche, mit denen er ſeinen Schützling kopflos und unüberlegt in die größte Gefahr bringt? Die ewige Jugend, die in dieſem alten Manne noch lebt, hat etwas unwiderſtehlich mit Fortreißendes, und vielleicht iſt es dieſer Zug zumeiſt, der für mich dieſen Abul Haſſan in unmittelbare Nähe des Wagnerſchen Hans

Sachs rücket. Dieſe beiden Alten — zwei unvergleichliche echt humoriſtiſche Geſtalten, wie ſie nur deutſche Innerlichkeit und Gemütstiefe ſchaffen konnten, — ſind bei aller Verſchiedenheit ihrer Umgebung wie ihrer Eigenart doch verwandt in der Jugendlichkeit ihres Empfindens, in der warmen Anteilnahme am Glücke liebesfroher Jugend, die allerdings bei Hans Sachs durch die eigene Verzichtleiſtung einen bei dem faſt um ein Menſchenalter älteren Abul Haſſan fehlenden tragiſchen Unterton erhält. Aber Hand in Hand ſtehen ſie vor mir als die zwei dichteriſch vollendetſten Geſtalten humoriſtiſchen Gepräges auf der ganzen deutſchen muſikaliſchen Bühne. Und wie Cornelius die in ſeiner Stoffquelle und bei deren früheren Bearbeitern nur angedeutete oder doch nur nebenſächlich behandelte Liebesgeſchichte zu voller Schönheit ausgeweitet und in jenem herrlichen „O holdes Bild in Engelſchöne“ zum ergreifenden Zwiegeſang innigſter Herzensliebe geſteigert hat, ſo hat er aus dem burlesken alten Schwätzer die unvergeßliche Geſtalt eines Humoriſten geſchaffen, der, indem er uns von Herzen lächeln macht, zugleich die geheimſten Saiten unſerer Seele ſchwingen und klingen läßt. Der echte Lyriker Cornelius erweiſt ſich hier als ein echter Humoriſt und als ein Geſtalten ſchaffender Poet von Gottes Gnaden; im „Barbier von Bagdad“

iſt ihm das ſchon gelungen, iſt das ſchon vollauf erfüllt, was er mehrere Jahre ſpäter als ſeine Aufgabe in Zukunft erſt bezeichnete: „ein fröhliches, lichtvolles, melodienreiches Werk, welches eine Freude ſein wird zu hören“. (An Heſtermann 17. Januar 1865.)

5. Der Cid.

Diese Zeit mit dem Cid war die glücklichste meines Lebens, ich habe nie so ganz in der Kunst gelebt wie da.
An seinen Bruder Carl, 25. Sept. 1864.

Die zweite ausgeführte dramatische Schöpfung des Dichterkomponisten, Der Cid, lyrisches Drama in drei Aufzügen, steht als Dichtung betrachtet nicht auf der Höhe der ersten. Sie trägt ein viel konventionelleres Gepräge, ist viel mehr „große Oper" mit Aufzügen, Märschen, Gebet und Siegesjubel und läßt den feinempfindenden, eigenartigen Poeten mehr nur in Einzelheiten und in der Charakteristik der weiblichen Hauptgestalt — Chimene — erkennen.

In den Wiener Jahren 1859—1864 ist das Werk in Dichtung und Musik entstanden. Seine Hauptquelle für den Stoff nennt er in einem Briefe an Rosa von Milde 16. Mai 1859; es ist die Biographie des Cid von Huber (Bremen 1829) und schon hier fährt er „erhoben

und gerührt“ über den geschichtlichen Helden fort: „und es spielt auch Chimene in der Geschichte eine ebenso dankbare Rolle als in der Sage.“ Daneben kannte er natürlich des großen französischen Namensvetters Pierre Corneilles erstes berühmt gewordenes Drama le Cid[1]) (1636) und Herders prächtige Cidromanzen[2]) (1805), lernte auch später, erst während seiner Arbeit, das Vorbild Corneilles, das Drama des Spaniers Guillen de Castro[3]) (1621) kennen. Daß eine große Schwierigkeit

---

[1]) An Marie Gärtner 22. Juli 1860: „Eben hab' ich noch im Corneille nachgelesen“.

[2]) Er bittet Dingelstedt, für die Aufführung „vielleicht einen Herdertag“ zu bestimmen (an Bruder Carl 9. Mai 1864) und Dingelstedt nahm in der Tat zunächst einen solchen, den Todestag Herders, 18. Dezember 1864, in Aussicht (an denselben 12. Juni 1864). Doch fand die Weimarer Uraufführung erst am 21. Mai 1865 statt. Als Motto des zweiten Aktes wählte Cornelius das Wort „Unendlich ist der Liebe Macht“ aus Herders Cid (Romanze 14, Vers 31, vergl. an Bruder Carl 4. Sept. 1864).

[3]) An Reinhold Köhler schreibt er aus Salzburg, 9. August 1862: „Dann war ich vier Wochen bei Carl in München .... Las auch las mocedades del Cid von Guillen de Castro. Ein kerniges herzvolles Drama, gewiß Calderon und Lope ebenbürtig.“ Und an Schwester Susanne, 24. Juni 1864: „Auch den Cid von dem herrlichen Valenzianer: Guillen de Castro las ich in München, ein Stück von Shakespearischem Geist, welchem Corneille wahrlich eine Allongeperücke aufgesetzt hat“. Das 1621 zuerst gedruckte spanische Drama

des Stoffes in seinem einen Hauptmotiv, dem konventionellen spanischen Ehrbegriff, liege, war ihm von Anfang an klar: es „trat mir, der ja doch immer schon im Dichten den musikalischen Ausdruck vorfühlen muß, daß Prinzip der Ehre — als ein für die musikalische Wiedergabe sehr starres unbildsames entgegen," schreibt er an Schwester Susanne, Mitte Juli 1859. Aber wieder finden wir im selben Briefe die Worte „der Kampf in Chimenes Brust ist freilich musikalisch und reizt sehr". Immer mehr tritt ihm der Liebeskonflikt in die Mitte, wird Chimene Hauptgestalt, werden „Heldentum und heißblütigste Menschlichkeit" (an Rosa von Milde November 1859) Grundpfeiler des Ganzen. Auch das Formale ergab sich ihm

---

lieferte ihm die Motti für den I. und III. Akt seines Werkes (vergl. den Brief an Bruder Carl 4. Sept 1864). Auch in der Audienz des Dichterkomponisten bei König Ludwig II. am 13. Jan. 1865 wurde u. a. „vom Cid, von den Quellen zu diesem Stoff, von Valencia und Guillen de Castro" gesprochen (an Standhartner 14. Jan. 1865). Einzelne Stellen, in denen Cornelius in auffälliger Weise an das spanische Original anklingt, hat Adolf Sandberger (Peter Cornelius' Cid, München 1893, S. 14 f.) herausgegriffen. Dagegen scheint Sandberger den Einfluß Corneilles, insbesondere auf den dritten Akt bei Cornelius, wo er ganz deutlich nachweisbar ist, zu unterschätzen. (In der zitierten kleinen Schrift, S. 14 f., ist irrtümlicherweise mehrfach Molière statt Corneille als Verfasser des „Cid" genannt.)

wieder — echt dichterisch — von innen heraus: „Die Wahl des Tones“, schreibt er an Reinhold Köhler (22. Juni 1860), „die Frage um ein einheitliches Maß, wenn auch durch andre Maße unterbrochen, machte mir Sorge. Doch fing ich mit Gott an, und nun bekommt eben jede Szene [den] Rhythmus, zu dem mich das lebendige Gefühl der Sache gerade treibt und zwingt.“ Am 6. August 1860 jubelt er auf in Briefen an Bruder Carl und an Reinhold Köhler: die Dichtung des Eid ist vollendet. „Es ist, als würden wir nun plötzlich auf den Gipfel des Berges gehoben, den wir mühsam erklimmen — und nun, welche Aussicht — so hatten wir's uns doch nicht vorgestellt! Ach welches Gefühl — alles Jubel und Gesang in mir! Das ist Mutter! Das ist Niederkunft!“ In der Freude des Gelingens überschätzte er begreiflicherweise das Erreichte: „Das Gedicht der dreiaktigen Oper ist bei weitem das Beste und Erheblichste, was mir noch eingefallen ist,“ wenn er auch gewiß mit berechtigtem Stolz fortfahren konnte: „Es ist recht schön“ (an Schwester Susanne 8. August 1860). Wurde nun auch im einzelnen noch geändert, gestrichen und neues hinzugedichtet: im ganzen stand die Textdichtung fest und schon wenige Wochen nach ihrer Vollendung, Anfang September, begann er mit der Komposition. Und

auch als er dann den „Triſtan“ kennen lernte, und das Neue des übergewaltigen Werkes ihn ganz und gar gefangen nahm, ſo daß monatelang alles andere dagegen zurücktreten mußte, blieb ihm doch die Überzeugung: „Schon in der Textanlage meines Cid iſt mir eine gewiſſe Originalität geſichert, in der mich ſelbſt Wagner, ſo ſehr mich ſein Werk ergreift, nicht mehr irren kann“ (an Bruder Carl 22. April 1861).

Er war ſich bewußt, auf dem Wege vorangeſchritten zu ſein, den Wagner mit dem Lohengrin eröffnet hatte, auch dichteriſch,[1]) und als ſeine diesmaligen Kunſtpatrone bezeichnete er ſelbſt Gluck und Cornelius, den Maler, dem das Werk auch gewidmet war.[2]) Damit iſt ſchon

---

[1]) An Feodor von Milde 6. Jan. 1865: „Mein Cid iſt das einzige Werk ſeit dem Lohengrin, das, in die Spuren dieſer Oper tretend, ein in Verſen und Muſik tüchtiges, geſundes Machwerk bietet, welches ohne Firlefanz, Ballet und Elfen den Kampf um Liebe zweier Seelen der Welt und ihren Geſetzen entgegen zum Ausdruck zu bringen ſucht, ſich dabei in den Grenzen der Möglichkeit hält, wie Wagner meint: noch die alte Opernſchablone verrät — kurz, es iſt die achtenswerte Arbeit eines Talentes auf dem Boden, den ein Genius urbar gemacht.“ Über Wagners zwieſpältige Stellung zum „Cid“ vergl. Iſtel, Peter Cornelius (Reclam 4766) S. 63 ff.

[2]) Vergleiche auch die ſchöne Stelle an Bruder Carl, 25. Dezember 1861: „Mein Vorbild iſt unwillkürlich zunächſt Gluck — nicht Wagner! Das wäre Nachahmung. Du wirſt ſehen, mein Werk

gesagt, daß er der leuchtenden Farbenpracht des „Barbier“ gegenüber hier mehr auf Strenge der Zeichnung abzielte, wie ja dies schon durch die Welt der beiden Werke — dort die bunte Märchenwelt des Orientes mit all ihrem Zauber aus 1001 Nacht, hier die strenghistorische Wirklichkeit spanischer Maurenkriege am Anfang des elften Jahrhunderts — von vorneherein bedingt und begründet ist. Drei Hauptideen wollte der Dichter im „Cid“ gestalten, wie er mehrfach ausgeführt hat: „Die Idee des Cid und des christlichen Heldentums — der Chimene und der Liebe — und drittens das zwischen beide feindlich tretende Geschick — die geschehene Tat, die Sünde der Ehre .... die drei Akte werden in der verschiedensten gegenseitigen Bedingung von diesen drei Ideen getragen.“ .... So

wird in Zeichnung und Komposition nicht ohne Familienähnlichkeit werden. Ich verzweifle jedesmal, wenn ich eine Oper höre, wie karg mir die Musik zugemessen ist. Aber etwas von dem ergreifenden Ernst und von der geistigen Majestät Glucks möge auch auf mein geringes Haupt ausstrahlen.“ — Die oben im Text zunächst ins Auge gefaßte Stelle steht in dem Brief, den er ebenfalls an Bruder Carl schon am 24. September 1860, also 15 Monate früher, richtete. Den Zusammenhang mit dem Maler Cornelius betont er öfter nachdrücklich, wie er denn gerne vom „Cid“ sagte, er habe, „eine Art Cornelius-Familienzug“. So an Schwester Susanne 27. Juli 1863; ähnlich an die Mutter schon am 23. August 1860: „Erst mit dem Cid wird man erkennen, daß ich ein Verwandter von Cornelius bin“.

ſchreibt er am 24. September 1860 an Bruder Carl und ähnlich faſt drei Wochen ſpäter an Schweſter Suſanne: „Mit heute habe ich die drei Prinzipe melodiſch feſtgeſtellt.

I	II	III
Chimene	Die geſchehene Tat	Cid
(Liebe)	(Trennendes Geſchick)	(Heldentum)
	Anklage[1])“	

Und wieder einige Wochen ſpäter an die Schweſter: „Mit dem Cid wird's eigen; er wird an Friſche und Originalität etwas hinter dem Barbier zurückbleiben — aber dagegen viel eindrucksfähiger, breiter, maſſiver ſein, und mein Pathos die Leute vielleicht eher bewegen können als meine Laune, die eben zu individuell iſt, kein Kladderadatſch-Humor.“ Das iſt von Cornelius im Gedanken an die Muſik des Cid geſchrieben, es gilt aber eben ſo ſehr und vielleicht noch mehr für die Dichtung. Die in dieſen Worten enthaltene Prophezeiung aber hat ſich nicht erfüllt: der „Barbier“ hat ſich die Bühnen

[1]) „Die dritte Idee — des trennenden Schickſals liegt in der breiten geſteigerten Anklage der Chimene im erſten Akte vor dem König“ heißt es in dem oben zitierten Briefe an Bruder Carl, in welchem die drei Hauptideen in anderer Reihenfolge aufgezählt ſind.

Deutſchlands und die Herzen des deutſchen Publikums in viel weiterem (wenn auch noch lange nicht genügendem) Umfange gewonnen als der „an Friſche und Originalität“ dahinter zurückbleibende Cid. Immer und immer wieder aber finden wir in den Briefen die Verſicherung, daß der Cid „gut“, „eine gute Sache“ ſei, und als er der muſikaliſchen Vollendung ganz nahe gerückt iſt, ſchreibt er die glückerfüllten Worte, die ich dieſem Abſchnitt als Motto vorangeſtellt habe.

Auf die dichteriſchen Schwächen des Cid — Conventionalität, mangelnde Eigenart und Friſche — habe ich ſchon hingewieſen, von ſeinen dichteriſchen Vorzügen ſoll nun noch kurz die Rede ſein. Der erſte Akt weiſt eine vortreffliche Steigerung auf und iſt dramatiſch wie theatraliſch betrachtet der beſte. Vom einleitenden Begrüßungschor des Volkes an den König mit dem Preis ſeines Helden Ruy Diaz und der anſchließenden Verkündigung des Königsgerichtstages durch die Alkalden hebt ſich ſofort das Auftreten Chimenes, womit die Handlung in Fluß kommt, wirkungsvoll ab: in ihrer Klage gegen Ruy Diaz, dem Mörder ihres Vaters, iſt ein erſter Höhepunkt des Aktes erreicht. Nun erſcheint der Beklagte ſelbſt, jubelnd begrüßt vom Volk, ſein Anblick läßt Chimenens Herz in ſeinen Grundfeſten erbeben, ohne daß

ſie dieſem Liebesgefühl Worte leihen darf. Ruy Diaz, der ſeine Stellung in die zwei Verſe faßt:

Graf Gomez ſchmähte meine Ehr',
Ich nahm ſein Leben, was iſt mehr?

iſt zum Zweikampf mit Alvar Fanez, dem Kämpfer Chimenes bereit. Bis hierher iſt die Ähnlichkeit im Aufbau mit dem erſten Lohengrinakt eine ſchlagende: Königsgericht, die edle Frau hier als klagende, dort als verklagte vor dem König, der Zweikampf, der als Gottesurteil entſcheiden ſoll. Nun aber gehen die Linien, die bisher parallel liefen, auseinander. Der Biſchof Luyn Calvo tritt zwiſchen die Gegner, fordert und erhält von Ruy Diaz ſein Siegesſchwert Tizona und legte es in Chimenes Hand: ſie ſoll richten. Der zweite Höhepunkt des Aktes iſt erreicht: ſchon hebt ſie zum tötenden Streiche das Schwert, aber ſie führt ihn nicht; der Gedanke, daß mit dem Schwert auch der Sieg von Ruy Diaz genommen, er in Zukunft ruhmlos und ſieglos ſein werde, genügt ihr. Da eine neue theatraliſche Steigerung: drei raſch nacheinander eintreffende Boten melden einen neuen Einfall der Mauren und ihr raſches ſiegreiches Vordringen, das Volk fordert den Campeador als Führer gegen ſie. Chimene bezwingt ſich und legt das Siegesſchwert in des Königs Hand, ihr Recht wie ihr Leid

bringt sie dem Vaterland zum Opfer, und gibt sich selbst in Gottes Schutz. Der König aber überreicht Tizona seinem Eigentümer zur Rettung Castiliens: der dritte und letzte Höhepunkt des Aktes ist erreicht und mit dem Aufbruch zum Kampfe schließt er ab.

Der zweite Akt, eingeleitet durch ein poetisch äußerst reizvolles, weiches lyrisches Abendlied der Frauen Chimenes, ist dem mannigfaltigen äußeren Geschehen des ersten gegenüber ganz und gar der inneren Entwicklung gewidmet, Chimene die durchaus herrschende Hauptgestalt: in leidenschaftlichem Monolog offenbart sie den inneren Kampf zwischen ihrer Rachepflicht und ihrer Bewunderung für den dem Glaubens- und Vaterlandsfeind entgegenziehenden Helden. Sie sucht Trost und Beruhigung im Gebet, aber das Vaterunser stockt ihr auf den Lippen bei der Bitte „Vergib die Schuld, wie ich dem Feind vergebe" — sie kann nicht vergeben. Der Rachedurst gewinnt die Oberhand, sie segnet den Rachestahl Alvars, welcher noch immer bereit für sie zu fechten von ihr Abschied nimmt, und auch des sie besuchenden Bischofs Trostworte („selig, die da tragen Leid, ... selig, die dem Feind vergeben!") bleiben machtlos gegen ihr „unendlich" Leid. Die in der Nacht allein Gebliebene ruft eine dunkle Gestalt mit ihrem Namen „Chimene!";

ſie glaubt des Vaters Geiſt zu ſehen, aber Ruy Diaz ſelbſt ſteht vor ihr. Warum er gekommen, das ſagt er uns in einem kurzen Monolog mit den wundervollen Verſen:

Von Tränen ſchwer und Seufzern weht die Luft
Mit ſtummem Flehn dich an: Entflieh! entflieh!
Und nur Verzweiflung flüſtert höhniſch: Bleib!
Und Todesſehnen ſchmeichelt: Bleib und ſtirb!
Und ein unendlich hoffnungsloſer Wahnſinn
Sagt: Bleib — und leb — und liebe! —

Zürnend weiſt ihn Chimene von ſich, aber vor ſeinem inbrünſtigen Flehen um Vergebung wird ſie weich, und als, vom draußen erklingenden Kriegerchor an den Aufbruch gemahnt, Ruy Diaz um ein Friedenswort bittet, da ſpricht ſie mild: „Zieh hin und laß mich beten!“ Aber das genügt ihm nicht, nicht als einer Zürnenden darf er ihrer im Kampfe gedenken, und ſo ſchenkt ſie ihm, was ſie vorher Gott im Gebet und dem heiligen Biſchof in Trotz verweigert, die Verzeihung: „Zieh hin! dir ſei vergeben!“ Aber noch Höheres erfleht er nun: „Nenn einmal meinen Namen ohne Groll!“ Da bricht, faſt gegen ihren Willen, ihre innerſte Herzensmeinung hervor: „Ruy Diaz — Siege!“ und als er mit einem jubelnden „Segen dir, Chimene!“ davongeeilt, fleht

ſie im Gebet zu Gott um ſeinen Sieg und den eigenen Tod:

Ewiger! Blick auf ihn!
Aus all deinen Sternen auf ihn!
Du weißt, was ſie leuchten am hohen Zelt,
Du weißt, was vom Dufte die Blüten ſchwellt,
Du kennſt auch das Wort in meiner Bruſt,
Haſt es ſeit Ewigkeit gewußt.
Nur einmal noch laß mich ihn ſehn,
Wenn ſein Stern mir glänzt,
Wenn der Sieg ihn kränzt,
Laß noch einen Hauch des Siegs mich umwehn,
— Dann laß mich ſelig vergehn!

Dieſer zweite Akt iſt poetiſch (und muſikaliſch) eine Meiſterleiſtung, die pſychologiſche Entwicklung Chimenes ſchon im erſten, beſonders aber hier im zweiten von äußerſter Feinheit. Mit der nachtwandleriſchen Sicherheit des echten Poeten ſind hier alle Wandlungen und Widerſprüche einer weiblichen Heldenſeele aufgedeckt, in welcher Rache und Liebe ſich bekämpfen, und in welcher doch ſchließlich die Liebe mit alles bezwingender Naturgewalt den Sieg behalten muß. Wie Großes mit dieſer dichteriſchen Tat gelungen iſt, das erkennen wir vielleicht am beſten, wenn wir neben dieſe leidenſchaftliche in innerm Kampf und Glut ſich verzehrende edle Frau die blaſſe konventionelle Geſtalt Corneilles ſtellen, die ſchon,

bevor der Cid ihren Vater im Zweikampf erſchlug, ihn liebte, ja ſo gut wie mit ihm verlobt war, und in welcher der herkömmliche Konflikt der franzöſiſchen Tragödie, der Konflikt zwiſchen Ehre und Liebe, in der herkömmlichen froſtigen Art ſich abwickelt.

Gegen den äußerlich und theatraliſch wirkſamen erſten, wie gegen den letzte Geheimniſſe des Menſchenherzens entſchleiernden, innerlich aufs tiefſte packenden zweiten Akt ſteht der dritte in jedem Sinne weit zurück. Wir ſehen Ruyn Calvo mit dem Volk um Sieg flehen für den Campeador, wir ſehen den König dem Volke dieſen Sieg verkünden, wir ſehen den Siegeseinzug mit den gefangenen Mauernkönigen, die den Sieger als „Cid“ das iſt den Herrn feiern, all das äußerlich und konventionell. Nur ein dramatiſcher Moment der ziemlich genau Corneille (Akt V, Szene 6 und 7) nachgebildet iſt: Ruy Diaz iſt zurückgeblieben, um den Zweikampf mit Alvar Fanez auszufechten; Alvar kommt, Chimene, die ihn gar nicht ausreden läßt, glaubt in ihm den Sieger zu ſehen, und verrät nun ihre Liebe zu dem vermeintlich toten Helden. Da naht er ſelbſt, er hat vielmehr geſiegt, das Volk umjubelt ihn, der König belehnt ihn zu fürſtlichem Lohne mit weiten Landſtrecken und fordert ihn auf, auch der Liebe Preis aus Chimenes Hand zu heiſchen. Der Biſchof

ſegnet die Liebenden, und in viſionärer Traumerzählung ſchildert Chimene, wie dereinſt noch der tote Cid die Feinde beſiegen wird. Im Jubel des Volkes fällt der Vorhang. Es iſt ſchade, daß dieſer dritte Akt nicht nur keine Steigerung, ſondern eine ſehr merkliche Abſchwächung der beiden erſten bringt. Selbſt der beſte, der einzige dramatiſche Moment darin, verpufft äußerlich theatraliſch: einer Frau wie Chimene iſt es unwürdig, daß nur ein faſt abſichtliches Mißverſtehen der Situation ihr das Geſtändnis ihrer Liebe entreißt. Hier iſt der Dichter unter ſeiner hohen Aufgabe geblieben, dagegen hat er ſich im zweiten zu einer Höhe pſychologiſcher Geſtaltungskraft emporgeſchwungen, wie ſonſt niemals, und dieſer zweite Akt allein gibt ihm ein Anrecht, unter den deutſchen Dichtern einen wohlerworbenen Platz zu beanſpruchen. Allerdings tritt gegen die Heldin alles andere zurück und der richtige Titel des Werkes wäre meinem Empfinden nach nicht „der Cid“ ſondern „Chimene“.

6. Gunlöd.

Ich habe jetzt endlich ein — meinen Begriffen und Wünschen nach — vollkommen schönes Libretto fertig vorliegen, die „Gunlöd".

An Carl Tausig, 18. Juni 1867.

Poetisch bezeichnet das dritte und letzte dramatische Werk einen großen Aufschwung gegenüber dem „Cid". Nochmals schuf er in Gunlöd eine durchaus eigenartige Dichtung, deren musikalische Ausgestaltung selbst zu vollenden, ihm leider nicht mehr beschieden war. Im Sommer 1866 begeisterte er sich für die gewaltige altnordische Poesie der Edda.[1]) „Mein Trost", schreibt er am 30. Juni 1866 an die Braut, „ist die Edda, das schöne heilige Buch, strotzend von allem Nektar der Poesie. Das macht mich wieder völlig zum Wagnerianer, ich find' es eine große dichterische Tat von ihm, zuerst wieder eine große

[1]) In der deutschen Übersetzung Simrocks (Stuttgart und Tübingen, bei Cotta, 1851). Vergl. den Brief an Reinhold Köhler vom 10. August 1866.

Dichtung aus dieſem unerſchöpflichen Urquell herausgehoben zu haben. Hier an dieſer göttlichen, goldnen Wiege unſrer Dichtung, an ihrer heiligen Quelle lege ich denn auch den Wanderſtab nieder, in der ſeligen Gewißheit, daß ich neues Leben aus ihr ſchlürfe. Tag für Tag habe ich jetzt die Göttergeſänge durchleſen, es iſt ein Jubel, wie herrlich das alles iſt! Den von Wagner und Hebbel zuerſt betretenen Weg darf ich voll Hoffnung und Siegesahnung nachwandeln. Alles lädt mich dazu ein. Deutſch ſollte mein dritter Stoff ſein, und was iſt deutſcher als dies. Und in dieſem Reich der Mythe, einer ſchönen Naturſymbolik, liegt ja doch die eigentliche Beſtimmung und rechte Anwendung der Muſik: Götter, d. h. ſagenhafte herrliche Menſchen, in welche die Eigenſchaften und Vorgänge der Natur hineingedichtet wurden — reden zu laſſen, das bleibt die höchſte Aufgabe der Kunſt“ .... Und im ſelben Briefe heißt es ſpäter: „Fort alſo mit allem hiſtoriſchen Plunder, der nur durch die Jahrhunderte reicht, in einen Garten, der durch alle Jahrtauſende blüht .... Und Herz! keine Angſt, daß ich zum eitlen Nachbeter Wagners werde! Hier iſt eine ſolche Fülle von Poeſie, daß viele daraus ſchöpfen können, ohne dem andern Tropfen wegzunaſchen. Ich habe ſchon meine Gedanken und bin ſchon aus beſtimmter Abſicht auf eine

gewisse Sage an das Studium des Ganzen gegangen. Hier ist aller Humor und aller göttliche Ernst bei einander. Ja, gibt es noch eine Poesie für die Deutschen, so ist es diese, und sie ist nur auf dem Weg der Wagnerschen Oper zu finden. So wächst mir die vollste Lebensberechtigung und Liebeskraft! Gott sei Dank!" Und bald darauf schreibt er: „da [in der Edda] hab' ich nun meine eigentliche Sphäre gefunden." In einem Briefe an Alexander Ritter (5. August 1866) beteuert er „mit der Übertreibung des Enthusiasten", daß ihm „das über griechische und indische Sage, über Tafelrunde und Homer geht, daß ich mich nur über die Bücher Mosis und über die Passion aus dem neuen Testament und Paulus Briefen so erheben kann, wie über diese göttlichen, lust- und leidvollen, ahnungsreichen Poesien". Die „germanische Bibel" nennt er die Edda ein andermal. Mitte November war der erste Akt beendet; er war „das Schwerste, zum andren zieht mich Lust und sichres Gefühl des Könnens. — Das Finale des ersten Aktes ist hinreißend schön — ein Gegenstand für Musik über alle Begriffe!" Am 18. März 1867 war auch der dritte, letzte Akt fertig, dann wurde noch ergänzt und geändert und zu Ostern war die Dichtung vollendet. Und beglückt jubelt er auf: „O Liebchen, viel, viel schöner ist es als

der Eid, gar kein Vergleich.“ Nochmals wurde die Exposition umgearbeitet, dann das Ganze schön abgeschrieben und durch Frau Cosima von Bülow an den König weitergegeben: „Ich hab in die Kopie geschrieben: In Wort und Ton Richard Wagner gewidmet. Das durft ich tun, denn es war von Anfang im ersten Plan Wagner, als notwendige Konsequenz meines Lebens gewidmet, wo ich's auch komponiert hätte.“ Wagner selber war allerdings nie recht mit der „Gunlöd“ zufrieden, was Cornelius zwar mehr als einmal verstimmte, aber im wohlbegründeten Glauben an die musikalische Ergiebigkeit und vor allem an den dichterischen Wert seines Textes nicht zu erschüttern vermochte. „Meine Gunlöd,“ schreibt er am Himmelsfahrtstag 1867 an Reinhold Köhler, „ist sehr schön geworden und eigentlich das erste rechte Gedicht meines Lebens.“ Und an Carl Tausig am 18. Juni 1867: „Mit diesem Gedicht tret ich eigentlich zuerst ins Leben; es ist sehr schön, lyrisch und neu bis in den innersten Nerv; es ist, mit einem Wort, ein Stück Calderon: ‚Das hohe Lied von der Seele‘.“

„Den von Wagner und Hebbel [in ihren Nibelungendichtungen] zuerst betretenen Weg“, ging Cornelius hier in durchaus eigenartiger Weise weiter. Denn nicht eine auch in Deutschland heimische und hier selbständig aus-

gebildete Sage legte er seiner „Gunlöd“ zu Grunde, sondern aus wenigen nur in der Edda und auch da nur kurz überlieferten Zügen formte er ein eigenes Gebilde von hoher dichterischer Schönheit, und sobald einmal das erste Befremden des Lesers über die ungewohnte und scheinbar fernabliegende Welt überwunden ist, von hohem poetischen Reize und starkem, vielleicht mehr bildhaftem als dramatischem Eindruck. Er selber war sich bewußt, hier völlig frei und selbständig geschaffen zu haben. „Hier hab ich mich,“ schreibt er an die Braut am 10. April 1867, „zum erstenmal ganz von früheren dichterischen Vorlagen emanzipiert, habe ganz aus eigener Seele und Phantasie geschöpft, hier war nichts vorher, das auch Gunlöd hieß! Nun und nimmer werd ich nach diesem Gedicht einen früheren Plan ergreifen, etwa die Justine nach Calderons wundertätigem Magus, das ist eine ganz brillante Sache für Leute, denen sonst nichts einfällt. Immer und immer wiederkäuen, den alten Sauerteig kneten? Wer wird neuen Wein in alte Schläuche füllen. Nein, die beiden ersten Opern waren mein Schwimmen an der Stange, jetzt *kann* ich's.“ Und dieses Können zeigt sich auch in der äußern Form. Da ist weder die in ihrer Art unübertreffliche virtuose Spielerei mit allen möglichen Reimkünsten und schwierigen Metren wie im

„Barbier", noch weniger die im großen Ganzen konventionelle Behandlung als „große Oper" wie im „Cid", wir finden auch keine bei diesem Stoffe ja naheliegende Wagner-Nachahmung, sondern eine eigenartige aus dem Inhalt herauskristallisierte selbständige Form. „In meinem Text ist beides vermieden: Der deutsche (romantische) Reim und der Wagnersche Stabreim — der ja doch nur einen neuen Zwang bildet und schuld daran ist, daß man wieder rein dichterisch gewisse Kunststückchen sucht, die dann in der Musik völlig verloren gehen; im Gegenteil die Musik hindern, da sie für sich eine formelle Musik bilden, die mit der eigentlichen, gesungenen einen Widerspruch bildet, wie so manchmal im Tristan und in den Nibelungen." So ist der Reim ganz vermieden und die selten in jambischen, häufig in trochäischen, auch in daktylischen oder anapästischen Rhythmen sich bewegenden Verse, die sich manchmal zu fester gefügten, mit Refrain ähnlichen Zeilen schließenden Strophen zusammenfassen, schmiegen sich in ihrem weichen, beweglichen Wechsel der Stimmung und dem Inhalt des Vorgetragenen ganz prachtvoll an. Auch hier gilt vollauf, was ich von der Lyrik sagte: diese Verse tragen alle ihre Musik in sich.

In der poetischen (älteren) Edda berichten im Hávamál einige Strophen (12—13 und 104—110, neuere

Zählung 103—109) von Odins Eindringen bei Suttung, von dem durch List errungenen, von Gunlöd ihm gespendeten Begeisterungstrank und seiner Untreue gegen Gunlöd, jedoch alles nur andeutungsweise. Was es mit diesem Begeisterungstrank eigentlich für eine Bewandtnis hat, erfahren wir in der prosaischen (jüngeren) Edda, Abschnitt 57 und 58, worin Bragir (der Sohn Odins und Gunlöds[1]) vom Ursprung der Skaldenkunst berichtet.[2]) Beim Friedensschluß zwischen den beiden Götterdynastien der Asen und Wanen wurde Kwasir geschaffen, der Weiseste von Allen. Ihn töteten zwei Zwerge, mischten sein Blut mit Honig und bereiteten daraus einen so kräftigen Met, „daß jeder, der davon trinkt, ein Dichter oder ein Weiser wird". Die Zwerge töteten auch den Riesen Gilling und sein Weib, und als Sühne für diese Untat mußten sie Gillings Bruderssohn Suttung den köstlichen Met ausliefern; dieser verbarg ihn auf dem Hnitberge und setzte seine Tochter Gunlöd zur Hüterin. „Davon heißt die Skaldenkunst Kwasirs Blut." Odin verrichtete nun unter dem Namen Bölwerkr (d. i. der Übeltäter) im Dienste Baugis, des Bruders Suttungs, einen

[1]) So faßt es Herrmann, Nordische Mythologie S. 428.

[2]) Bei Simrock a. a. O. stehen die einschlägigen Stellen S. 78, 87 f., 292 ff. Vergl. auch in den Erläuterungen S. 381, 382, 383.

Sommer lang allein die Arbeit von neun Knechten und verlangte als einzigen Lohn einen Trunk von Suttungs Met. Suttung verweigerte ihn. Nun gelangte Odin durch Liſt (er ſchlüpfte als Wurm durch ein von Baugi gebohrtes Loch) in den Berg, lag drei Nächte bei Gunlöd und trank in drei Trünken allen Met. Dann flog er als Adler davon. „Darum nennen wir die Skaldenkunſt Odins Fang oder Fund.“[1])

Cornelius vereinfacht die Grundlinien weſentlich. Er führt uns ſofort in die Höhle des Hnitberges. Gunlöd iſt allein. Sie iſt Hidolfs und Ernas Tochter, von Suttung, der die Eltern erſchlug, als Kind geraubt und hier, fern „von Himmel und Luft, von Sternen und Blumen, von Wogen und Wald, von Vater und Mutter“ aufgewachſen. Kwaſir, der wandernde kam zu ihr, er „lehrte ſie heilige Runen verſtehn“, von Walhall und Odin hat er ihr geſungen. Aber Suttung mordete den göttlichen Gaſt, und den aus ſeinem Blute bereiteten göttlichen Trank, deſſen Geheimnis „die Runen des heiligen

[1]) Über die Gunlöd-Sage (und ihren als eines „zweifellos jungen und rein nordiſchen Mythus“ geringen poetiſchen Wert) ſiehe die neueren Darſtellungen von Mogk (Pauls Grundriß 2. Aufl. Bd. III., 344) und Paul Herrmann (Nordiſche Mythologie, Leipzig, 1903, 317 f., vergl. 428).

Mets“ der Sterbende ihr ins Ohr flüsterte, bewahrt nun Gunlöd, harrend bis Odin sie erlöse, wie Kwasir ihr geweissagt. Sie ruft die Bergflämmchen aus der Tiefe herauf und begeht mit ihnen eine Gedenkfeier für den Toten vor der von ihr enthüllten Metschale. Dabei spricht sie die geheimnisvollen Runen des heiligen Mets, wie sie der Sterbende ihr zugeraunt[1]):

Ströme mein Blut aus der Todeswunde,
Funkle du Welle, jauchze mein Herz!
Weine nur, Mädchen, mische nur Tränen,
Balsam der Liebe, dem Trank des Gesangs!
Unversiegbar schufens die Wanen,
Schaffensgewalt verlieh'n ihm die Asen,
Ewig hat es die Wala genannt.
Blut des Sanges ist Gottbegeistrung,
Kuß der Liebe, Sieg in der Schlacht,
Wonne in Weh, erlösende Schönheit,
Lenzesblüte und Heimatluft,
Traumesweben, Reigen der Freude,
Heldenehre und Frauenpreis!

[1]) Ich gebe aus „Gunlöd“ absichtlich etwas ausgiebigere Proben, da die nur als Textbuch gedruckte Dichtung wenig bekannt sein dürfte. Die erste Aufführung der von Karl Hoffbauer und Eduard Lassen ergänzten und instrumentierten Oper fand am 6. Mai 1891 (Hoffbauer war 1889 gestorben) in Weimar statt; die erste Aufführung der Neubearbeitung, die Waldemar von Baußnern für die Gesamtausgabe geschaffen hat, am 15. Dez. 1906 in Cöln, deren erste Konzertaufführung am 22. Febr. 1908 in Düsseldorf.

Funkle, du Welle!
Jauchze, mein Herz!
Weihe mit Tränen,
Mädchen, den Trank!
Odin allein darfst die Schale du reichen,
Odin allein weiß die Runen des Meths;
Odins Liebe wird Gunlöd lohnen,
Hüte den Trank und die Seele dem Gott!
Rauscht, ihr ewigen Sangeswellen!
Brich, mein Herz, vor ahnender Lust!
Siegendes Blut! Frohlockende Tränen!
Tönendes Sterben! Leuchtender Tod!

Hörnerklang kündet Suttungs Heimkehr, sie verabschiedet die leuchtenden Freunde und birgt die Schale im Schrein. Suttung kehrt mit Bölwerk (das ist Odin, der unter diesem Namen hier Suttungs Knecht ist) von der Jagd; ein Mahl soll sie rüsten für die Sippen. Bölwerk aber bietet ihr einen Waldrosenzweig. „Wie nenn ich die Schönen?“ fragt Gunlöd und Odin antwortet:

Rosen nennens die Menschen,
Zierde die Zwerge,
Riesen nennen es Tand.
Bei Hel heißt es Waldesblut,
Wonne sagen die Wanen,
Liebe ist es bei Göttern genannt.

Als aber Gunlöd sich damit schmücken will, tritt Suttung den Zweig unter die Füße und weist den darob

empörten Odin, der nun seinen bedungenen Lohn, „einen Trunk von dem teuren Met“ verlangt, höhnisch und barsch ab. Und im Dreigesang grüßen sie den „heiligen Met: Unsterblichkeitstrank!“, von dem Odin hier sagt:

Götter und Menschen beseligst du einst;
Ewiger Sagen Quell, unversieglicher,
Strömst du nun aus über Himmel und Welt ...

und Gunlöd:

Kwasirs Herzen entströmtest du einst;
Seliger Liebe Quell, unversieglicher
Strömst du nun aus über Himmel und Welt ...

Beide aber trösten sich der Zukunft, da Gunlöd Odin in Walhall den Trank kredenzen wird. Suttung und Odin-Bölwerk geraten hart aneinander und während Suttung seine Keule im Nebengemach holen will, birgt Gunlöd den Bedrohten in ihrem Schlafraum. Umsonst versucht Suttung, der ihn entflohen glaubt, Gunlöd mit wunderbarem Geschmeide sich geneigt zu machen. Er kündet ihr, die stumm bleibt, an, daß sie sein Weib und Königin werden, ja mit ihm an Stelle Friggas und Odins in Walhall herrschen soll, da er gestärkt vom allmächtigen Trank die Götter stürzen werde. Er eilt davon, die Sippen zur Hochzeit zu laden. Nun befreit sie Odin aus seinem Versteck; sie wollte treu des Gottes harren,

aber ſie fühlt Liebe für Bölwerk und glaubt ſich Odins unwert; Odin-Bölwerk hört zunächſt nur das Wort „Liebe“ heraus:

Seliges Wort, eh' die Sterne waren,
Ehe das Meer die Welt umſchlang,
Schwebteſt du ahnend über den Tiefen,
Bargſt alles Werden der Welt in dir;
O, wie ſo ſtumm rings, eh' du getönt,
O, wie ſo dunkel, eh' du geleuchtet;
Aber du klangſt, dein Laut war Licht,
Alle Quellen des Lebens rauſchten,
Alle Sterne des Himmels lachten,
Herzen ſchlugen, Roſen blüten,
Göttliches Leben in Höhen und Tiefen
Weckte, Liebe, dein ſeliger Klang!

Gunlöd, die lieber freiwillig ſterben, als Suttung den Trank ausliefern will, mahnt er immer dringender: „Harre des Gottes, er iſt dir nah!“ Sie aber ruft die Bergflämmchen empor zur eigenen Totenfeier:

Zerſchellt ſei des Gottbluts köſtliche Schale!
Es darben die Götter, es ſchmachte die Welt!

Da wandelt Odin durch ſein Gebot die Flammen zu glänzenden Jungfrauen und Jünglingen als Gunlöds liebliches Brautgeſind, und nun erſt, da deren Chor Odin begrüßt, erkennt auch Gunlöd den Gott im „Knechtsgewand“. Er beginnt die Runen des Mets (vgl. oben

S. 111 f.), die beide ſich ſteigernd einander abnehmen, und unter dem feierlichen Heilruf der Erdgeiſter bietet kniend die Jungfrau dem Gotte den heiligen Trank.

Dieſer mit einer Todesfeier (für Kwaſir) beginnende, mit einer Liebes- und Lebensfeier ſchließende Akt iſt von bezwingender Schönheit und, rein dichteriſch genommen, eine prachtvolle Leiſtung. Mit Gewalt bannt der Dichter den Leſer in dieſe ihm fremde Welt. Er durfte mit Recht, wie er in einem Briefe an die Braut, Mitte November 1866, tat, ſich deſſen rühmen, daß er „die Klippe überwunden habe, nicht zuviel Sagentechnik in den Ausdruck zu bringen, ſondern alles faſt unvermittelt ans Gefühl anklingen zu laſſen, wenn einmal die erſten Vorausſetzungen: Kwaſir — Göttermet — verſtanden ſind.“ Dieſe — an ſich gewiß fernliegenden — Vorausſetzungen werden uns dadurch vertraut und geläufig, daß ſie für die von den erſten Verſen an in ihrer Einſamkeit, ihrer Treue für den toten Lehrer und Freund, ihrer Knechtung durch Suttung, ihrer Hoffnung auf den erlöſenden Gott ſympathiſche Gunlöd den beſten Inhalt des eigenen innern Lebens bilden, und ſo nicht als etwas, das uns nichts angeht, erzählt werden, ſondern in der Tat „unmittelbar ans Gefühl anklingen“, weil ſie in Gunlöds Gefühlsleben den Mittelpunkt bilden. Und ſchon in dieſem erſten Akte ſind die drei Geſtalten:

Suttung — Gunlöd — Odin, über deren typiſche Bedeutung noch zu ſprechen ſein wird, klar und ſcharf in ihrer Gegenſätzlichkeit gegeneinander geſtellt.

Den zweiten Aufzug eröffnet eine Liebesſzene der beiden, nachdem der Gott den Met getrunken. Völlig ſein ſelbſtvergeſſen, verjüngt und neu fühlt ſich Odin:

Was mich in Ewigkeit verjüngt,
Iſt es dein Auge, iſt es dein Trank?
Daß ich mein Selbſt wie ſtörende Habe
Warf in die ſtürmiſche Woge der Luſt;
Daß ich dich haltend, Welten vergeſſe,
Daß du mein Weſen, du meine Welt . . .?
Sag mir, o ſage, iſt es ein Zauber,
Iſt es dein Auge, iſt es der Trank?

Und auch Gunlöd, die eine andere geworden durch das Myſterium der Liebe, fragt:

War das ein Fragen, war's ein Verkünden?
War's ein Frohlocken, war's ein Gebet? . . .

und weiß doch das Eine:

Dein Wort iſt Schaffen, dein Blick iſt Licht,
Herrliche Tat jeder Schritt deines Wandelns!

Mit dem Anruf ſeines Götternamens weckt ſie ihn aus ſeiner Verzückung, er muß ſcheiden, und: „Herber als Tod, fehrt Scheiden dein Herz!“ denn nicht folgen darf ſie, die Lebende, ihm nach Walhall, deſſen Tore nur Helden

ſich erſchließen. Nur wenn die um ihn Geſtorbene die Lichtalfen ſelbſt empor tragen, kann nichts mehr ſie von ihm trennen, die Lichtalfen aber zwingt ein Runenwort, das er ihr anvertraut: Alfadur! Nun weiß ſie den Weg, den ſie zu gehen hat. Bevor Odin mit der Schale ſie verläßt, ſingt er ſie in Schlaf und Traum:

Schlaf und Traum!
Heiliges Paar!
Schwebt herab aus den goldnen Sälen,
Götterfreunde!
Menſchenſegner!
Unſichtbar waltende Mächte!
Sanfter Schlaf, du ſiegender Held
Gegen der Schmerzen wildtobende Scharen,
Schmeichelnder Traum, du ſchaffender Gott
Deiner eignen, unendlichen Welt!

Während Gunlöd fortſchlummert, erſcheint Suttung mit den Sippen, Männern und Frauen, „die als verkörperte Naturgewalten charakteriſiert ſind“. Mit einem Ständchen:

Dich ruft, was da wallt zwiſchen Himmel und Erd',
Dich ruft, was da rauſchet in Strom und Meer,
Was da wächſt und weht in Wald und Hain,
Was da braut und brauſt in der Erde Schoß!

wecken ſie die Erſchreckende auf. Suttung aber fordert nun den Met, der ihnen allen „Weltenweisheit, All-

macht und Unſterblichkeit“ verleihen ſoll, dann wird im Sturme Walhall genommen, werden die Götter geſtürzt:

Unſer der Himmel,
Unſer die Welt!

Aber Suttung findet den Schrein leer; zu mächtigem Hohne ſchwillt der Sippen Chor gegen ihn, und ruhig, ihres Schickſals ſicher und gehoben durch ihre Liebe kündet Gunlöd, was geſchehen. Nicht ſeine, Odins Braut iſt ſie:

Tote nun Gunlöd, — du weckſt ſie zum Helle:
Lächelnd erwacht ſie an Odins Bruſt!

Nun richtet ſich der tobende Zorn der Sippen in „Hohn und Tumult“ gegen ſie, das „Götterdirnlein“, aber mächtig weiſt die Wütenden Suttung zurück:

Mich traf der Frevel, mein iſt die Rache!
Zurück! der Hela weih' ich ſie!

Indem er ſeinen ſchwarzen Mantel über die ſinkende Gunlöd wirft und alle zurückweichen, fällt der Vorhang.

Dieſer zweite Akt, an äußerer Bewegung und dramatiſchem Geſchehnis auf der Bühne reicher als der erſte, vermag doch, wie mir ſcheint, jenen in keiner Weiſe zu erreichen. Das reiche innere Leben, das den erſten erfüllt, tritt hier zurück, wie Gunlöd ſelber zurücktritt, und nur

in ihrer großen Ansprache scheint mir die volle frühere Höhe dichterischer Wirkung erreicht zu sein.

Der dritte Akt zerfällt in zwei große Szenen: die Fahrt zu Hela — und die Aufnahme in Walhall. Die erste spielt in schauriger Felsenöde vor Helas Höhlenschlund. Suttung, der die müde Gunlöd hier als am Ziel ihrer Fahrt niedersitzen läßt, enthüllt sich jetzt als niederträchtiger Ironiker. „Suttung" schreibt Cornelius an die Braut, 3. März 1867, „behandelt die Gunlöd ironisch, sagt alles mit einem süßlichen Hohn, behandelt die Fahrt zur Höhle der Hela als ihre Hochzeitsreise, sagt es wäre doch auch viel schöner, daß sie dem Trubel mit den Hochzeitsgästen entronnen wären, er singt ihr im Gegensatz zu Odin ein schauerlich zärtliches Ruhelied, er geht dann, um ihr einen schönen Strauß von Giftblumen, Tollkirschen, zu pflücken und sagt dann: Liebchen, Du wirst recht durstig sein — da iß das — und sie, im Gefühl, daß nun der Alpdruck zu Ende geht, schlingt's gierig hinunter; nun spricht er seinen Todesfluch über sie aus, und während sie bis dahin nur lakonisch mit Ja und Nein geantwortet, — bricht sie in den Jubel des Todes aus und beschwört die Lichtalfen, während Suttung die Hela und ihr Gesind' veranlaßt, was dann den Schlußkampf der bösen und guten Geister hervor-

ruft ...“ Dichterisch prächtig gelungen ist die Stelle, wo Gunlöd allein geblieben, das Echo beschwört:

Stimme der Luft, die der Unhold entweiht,
Sei beschworen bei Odins Namen!
Flehendem Ruf gib heilige Kunde,
Ringender Seele Segen im Tod!
Was ich empfunden an Odins Brust,
Was all mein Herzblut glühend durchbebt,
Was ich entsog aus den heißesten Tränen,
Glauben, Hoffen und Lieben, o sprich,
Wird es im Tod mit dem Blut versiegen?

Wiederhall:

Siegen!

Gunlöd:

Siegen! Wonniger Laut!
Siegen! Sieg ist mein Tod!

Gunlöd preßt gierig die von Suttung gebrachten Tollkirschen an den Mund:

So schlürf' ich mir Tod, so weckt mich der Gott.
Sieh' her! so freit sich Odin die Braut.

Und während Suttung die „blutlose Herrscherin“ Hela beschwört, die Braut zu holen, ruft die Sterbende die von Freya gesandten Alfen des Lichtes zu Hilfe, sie heranzwingend mit dem ihr von Odin vertrauten Zauberwort:

Alfadur! Um die Geſtorbene entſpinnt ſich zwiſchen Hela und ihrem Geſinde und den auf einem Wolkenwagen herabfahrenden Alfen ein Kampf, der an den Kampf zwiſchen Himmelsengeln und Höllengeiſtern um Fauſt's Seele in Goethes zweitem Teile der Fauſtdichtung erinnert und hier wie dort mit dem Siege des Lichtes über die Finſternis endet. Die Alfen ſchweben mit Gunlöd empor, Suttung bricht mit dem krampfhaften Ruf „Gunlöd" zuſammen. Die Szene verdunkelt ſich. Nach der Verwandlung ſchauen wir, in wirkungsvollem Gegenſatz zu der bisherigen Düſternis, die Lichtfülle Walhalls, wo Odin mit den Göttern thront und die Helden in goldenen Harniſchen tafeln. Die von den Alfen hereingetragene Gunlöd erweckt Odin mit ſtarker Beſchwörung zu neuem ewigem Leben; wie aus ſchwerem Traum erwacht, richtet ſie ſich, vom Chore begrüßt, empor:

Sagt, wie geſchah mir? Träum ich noch immer?
War dies nicht alles ſeit Ewigkeit mein?
Strahlende Freunde, lichte Geſtalten,
Weilten zu lang wir in Freyas Garten?
War ich ermattet vom ſeligen Reigen?
Sang mich Bragi ſo ſüß in Schlaf?
Hat nicht Odin die Stirn mir berührt?
Weckteſt du, Herr, dein ſchlummernd Kind?
Grüßt Ihr die Schweſter, o nehmt, umarmt mich,
Seht! ich erwache aus ſeligem Traum!

Odin:

Haſt du Odin gehütet den Trank,
Freu dich des Gott's und ſeiner Liebe!
Er iſt dir nah; dich ſtärke ſein Hauch!
Ewig reich' ihm den weihenden Trank!

Während der Chor dieſe Worte wiederholt, bietet Gunlöd kniend Odin die goldene Schale mit dem heiligen Met. So fällt der Vorhang zum letzten Male über derſelben Gruppe wie am Schluſſe des erſten Aktes, nur daß dort die ſterbliche Jungfrau und der Gott, umgeben vom Chor der Erdgeiſter, in Suttungs düſterer Felſenhöhle im Menſchenlande weilten, während ſie nun, beide unſterblich, in der unſäglichen Lichtfülle Walhalls, umgeben von allen Göttern und Helden, auf ewig vereinigt ſind.

Auch dieſer dritte Akt wirkt weniger durch dramatiſche Handlung als vielmehr durch ſtarke lyriſche Stimmung, durch packende Gegenſätzlichkeit der beiden Szenen (Tod und Auferſtehung) und durch die Fülle geſchickt geſteigerter ſchöner Bühnenbilder. Eine ſolche bietet ja das ganze Werk von Kwaſirs maleriſcher Totenfeier, die Gunlöd im Kreiſe der Erdflämmchen begeht, bis zur eben geſchilderten Schlußſzene in reicher Abwechslung und ſtarken Gegenſätzen dar, ſo daß eine gut inſzenierte Aufführung, ganz abgeſehen vom dichteriſchen Gehalt und von der muſikaliſchen

Wirkung, eine unvergeßliche Augenweide (im höchsten künstlerischen Sinne des Wortes) bieten müßte.

Wie im „Cid“ Chimene die alles beherrschende, dichterisch am besten gelungene Gestalt ist, so beherrscht hier Gunlöd das nach ihr benannte Werk durchaus. Sie ist in jedem Sinne Hauptgestalt, so sehr, daß wir überall da, wo sie zurücktritt, auch ein Nachlassen der dichterischen Gestaltungskraft zu verspüren glauben. Aber sie steht uns auch nach einer andern Richtung am nächsten: als die eigentlich menschliche Gestalt neben dem naturdämonischen Riesen Suttung und dem Gotte Odin. Dort der untermenschliche im dumpfen Triebleben der Natur Gefangene, hier der übermenschliche in freier Ätherhöhe Heimische, dazwischen das echtmenschliche in Dankbarkeit für den Lehrer Kwasir, der ihr die Augen geöffnet und Wissen geschenkt, in Liebe für Odin, den ihr verheißenen göttlichen Freier, sich zum freiwilligen Liebestode entwickelnde Weib. Cornelius spricht einmal davon, daß er im dritten Akte „wirklich die drei Typen: Teufel — Weib — Gott blendend schön herauskriege“. Wenn hier der Dichter selber mit christlichen Begriffen in die altheidnische Welt seines Werkes hineinleuchtet, so ist es vielleicht nicht allzukühn, in die Gunlöddichtung noch eine tiefere symbolische Deutung hineinzulegen. Ja, Cornelius selber

bietet uns auch dafür eine Handhabe, wenn er an einer früher schon zitierten Briefstelle von dem „hohen Lied der Seele“ spricht. Gunlöd erscheint dann als die symbolische Gestaltung der menschlichen Seele, die sich aus dem Leben der Erde, das sie dämonisch in seiner Schwere und Trübe festhalten will (Suttung), durch ihre Sehnsucht und ihren Kultus höherer geistigerer Gaben (symbolisiert durch den aus Kwasirs Blut gewonnenen Trank) emporringt zur rein geistigen Existenz ewiger Seligkeit (in der Liebe Odins in Walhall). Und der Dichter und Sänger Cornelius sieht das Höchste, was dem Menschen gegeben in diesem ewigen Kampfe, die beste Waffe für den endgültigen Sieg des Geistigen in Poesie und Musik, die ja für ihn nur ein einziges unteilbares waren, wie es die Edda symbolisierte im heiligen Meth, dessen Hüterin Gunlöd war. „Das hohe Lied von der Seele“, ihrer Sehnsucht und ihrer Erlösung, hat er in „Gunlöd“ gedichtet.

Literaturangaben.

Die ausschließlich den Musiker Cornelius behandelnde Literatur ist hier nicht verzeichnet.

Gedichte von Peter Cornelius. Eingeleitet von Adolf Stern. Leipzig 1890.

Briefe in Poesie und Prosa von Peter Cornelius an Feodor und Rosa von Milde, herausgegeben und eingeleitet von Natalie von Milde. Weimar 1901.

Peter Cornelius' literarische Werke. Erste Gesamtausgabe im Auftrage seiner Familie herausgegeben: I. und II. Band. **Ausgewählte Briefe nebst Tagebuchblättern und Gelegenheitsgedichten,** herausgegeben von Carl Maria Cornelius. Leipzig 1904 und 1905. — III. Band. **Aufsätze über Musik und Kunst,** zum erstenmal gesammelt und herausgegeben von Edgar Istel. Leipzig 1904. — IV. Band. **Gedichte,** gesammelt und herausgegeben von Adolf Stern. Leipzig 1905. (Ein noch ausstehender fünfter Band soll die gesammelten dramatischen Dichtungen enthalten.)

Der Barbier von Bagdad von Peter Cornelius. Vollständiges Buch. Herausgegeben und eingeleitet von Georg Richard Kruse. Leipzig (Universal-Bibliothek Nr. 4643) 1904.

Gedichte von Peter Cornelius. Ausgewählt und mit einer Einleitung herausgegeben von Emil Sulger-Gebing. Leipzig (Universal-Bibliothek Nr. 4671) 1905.

Adolf Stern, Peter Cornelius, der Dichter und Muſiker, in ‚Zur Literatur der Gegenwart'. Leipzig 1880.

Adolf Sandberger, Leben und Werke des Dichtermuſikers Peter Cornelius. Würzburger Diſſertation, 1887.

Dr. Adolf Sandberger, Peter Cornelius' Cid (Münchener Theater-Bibliothek Nr. 10). München 1893.

Dr. Edgar Iſtel, Peter Cornelius (Muſiker-Biographien Bd. 25). Leipzig (Univerſal-Bibliothek Nr. 4766) 1906.

Perſonen-Verzeichnis.

A.

André, Johann 84.
Arnim, Achim von 23, 75.

B.

Bach, Johann Sebaſtian 51.
Baußnern, Waldemar von 111.
Beethoven 51, 54.
Berlioz, Hector 9, 11, 25, 32, 36, 54.
Bodenſtedt, Friedrich 32.
Brendel, Franz 26.
Bronſart, Hans von 12, 54, 77.
Bülow, Coſima von 106.
Bülow, Hans von 12, 22, 25, 26, 54.

C.

Calderon 75, 90, 107.
Caſtro, Guillen de 90, 91.
Chamiſſo, Adalbert von 69, 70.
Corneille, Pierre 90, 91, 100.
Cornelius, Bertha geb. Jung 20, 34, 42, 67, 68.
Cornelius, Carl 6, 11, 13, 16, 19, 38, 44, 59, 78, 80, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96.
— Carl Maria 125.
— Peter von 4, 6, 93, 94.
— Suſanne 1, 22, 31, 39, 40, 41, 46, 51 58, 91, 92, 94, 95.

D.

Damroſch, Leopold 12.
Dehn, S. W. 6.
Dingelſtedt, Franz 13, 90.
Dumas, Alexandre 6.

E.

Eſſer, Heinrich 5.

F.

Freiligrath, Ferdinand, 32.

G.

Gärtner, Marie 16, 35, 53, 57, 58, 59, 60, 90.
Gluck 93.

Goethe 5, 32, 50, 51, 52, 54, 56, 67, 121.
Göß, Hermann 85.
Gryphius, Andreas 23, 75.

H.

Hausegger, Siegmund von 75.
Hebbel, Friedrich 16, 42, 54, 104, 106.
Hedenaſt 57.
Herder 90.
Herrmann, Paul 109, 110.
Heſtermann, Carl 88.
Heyſe, Paul 7, 32.
Hölderlin, Friedrich 56.
Hoffbauer, Karl 111.
Hoffmann, Ernſt Theodor Amadeus 25, 29, 75.
Hoffmann von Fallersleben 12.
Homer 105.
Horaz 51.
Huber, Victor Aimé 89.
Hugo, Victor 32.

J.

Immermann, Karl 23.
Iſtel, Edgar 93, 125, 126.
Jung, Berta ſ. Cornelius, Berta.

K.

Kleiſt, Heinrich von 32.
Köhler, Reinhold 12, 14, 31, 36, 38, 41, 54, 90, 92, 103, 106.
Kruſe, Georg Richard 77, 84, 125.

L.

Lamartine 10.
Laſſen, Eduard 22, 111.
Leißler, Anna 58.
Leonardo da Vinci 29.
Liſzt, Franz von 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 24, 26, 33, 36, 44, 50, 54, 60, 74, 79.
Lope de Vega 90.
Ludwig II. von Bayern 18, 19, 38, 91.

M.

Mauro, Seraphine von 26.
Milde, Feodor von 12, 20, 56, 93, 125.
— Natalie von 125.
— Roſa von 10, 12, 16, 20, 24, 29, 30, 44, 50, 54, 56, 58, 89, 91, 125.
Mörike 56.
Mogk 110.
Molière 91.
Moſes 105.
Mozart 13, 21, 51.

N.

Nicolai, Otto 85.

Novalis (Friedrich von Hardenberg) 56.

O.

Offenbach, Jacques 43.

P.

Paliſſot, Charles 83, 84.
Paul, Hermann 110.
Paulus, Apoſtel 49, 60, 105.
Perfall, Karl von 27.
Preller, Friedrich 12, 54.

R.

Reinick, Robert 52.
Richter, Hans 26.
Riedel, Carl 26, 27, 32.
Ritter, Alexander 34, 105.
Roſſini 31.
Rückert, Friedrich 52.

S.

Sandberger, Adolf 91, 126.
Sayn-Wittgenſtein, Karoline von 12.
Schiller 54.
Schneider, Friedrich 7.
Schöll, Adolf 12.
Schott 17.
Schubert 54.
Schumann 26.
Shakeſpeare 32, 85, 90.
Simrock, Karl 103, 108.
Standhartner, Joſef 16, 22.
Stein, Charlotte von 67.
Stern, Adolf 52, 125, 126.
Stieve, Felix 27.

T.

Tauſig, Carl 12, 16, 35, 39, 103, 106.

W.

Wagner, Richard 7, 9, 11, 13, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 27, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 44, 45, 47, 48, 50, 54, 86, 93, 104, 105, 106, 108.
Werner, Richard Maria 42.
Weſendonk, Mathilde 17.
Widmann, Joſef Viktor 85.
Wittgenſtein, Fürſtin Caroline 21, 54.
— Prinzeſſin Marie 54.

In gleichem Verlage erschienen vor kurzem:

NOVALIS' MÄRCHEN

Zusammengestellt und eingeleitet
von **EMIL SULGER-GEBING**

[Statuen Deutscher Kultur. Band IX]

103 Seiten 8°. Leicht gebunden M. 1.60, in Lederband M. 3.—

PHILIPP OTTO RUNGE

GEDANKEN UND GEDICHTE

Ausgewählt und eingeleitet
von **EMIL SULGER-GEBING**

[Statuen Deutscher Kultur. Band XVI]

152 Seiten 8°. Leicht gebunden M. 1.80, in Lederband M. 3.50

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Bielschowsky: Goethe Sein Leben und seine Werke

I. Band (46.—49. Tausend) mit einem Titelbild in Gravüre: Tischbeins Goethe in Italien. In Leinwand gebunden M 6.—, in Halbkalblederband M 8.50

II. Band (43.—45. Tausend) mit einem Titelbild in Gravüre: Stielers Goethe-Porträt. In Leinwand gebunden M 8.—, in feinst. Halbkalblederband M 10.50

Aus den Besprechungen: Im Kunstwart: „Bielschowskys Goethe gehört in jedes Deutschen Haus, der überhaupt befähigt ist, Goethe geistig mitzubesitzen." — Die Christliche Welt: „Diese Eigenschaften machen das Buch Bielschowskys zur besten Goethe-Biographie, die es gibt, und zu einer der besten Biographien überhaupt." — Leipziger Illustrierte Zeitung: „.. so daß wir nun eine in ihrer Art klassische Goethe-Biographie großen Stils besitzen." — Dresdener Nachrichten: „Das Buch gehört zu jenen schönen und seltenen Literaturerzeugnissen, in denen die Ergebnisse langjährigen Studiums so vorgetragen werden, daß die gereiften Früchte dem Leser zum Genuß in den Schoß zu fallen scheinen."

Karl Berger: Schiller Sein Leben und seine Werke

Band I: 8. Auflage, 7.—9. Tausend mit einem Titelbild in Gravüre: Graffs Schiller im 27. Lebensjahre. In Leinwand gebunden M 6.—, in Liebhaberband M 8.50

Band II erscheint Weihnachten 1908

Nationalzeitung (Geh.Rat Dr. W. Münch): „Das neue Schillerbuch teilt in der Tat die Eigenart der Bielschowskyschen Goethe-Biographie: die Darstellung ruht durchaus auf Ergebnissen wissenschaftlicher Forschung, ohne die Leser in deren Mühen und Probleme mit hineinzuziehen. Der Autor hat sich liebevoll in die Geschichte seines Helden versenkt, ohne irgend welchen Anlauf zum Panegyrischen zu nehmen; wir kommen dem Geschilderten ganz nahe und empfinden doch in jedem Augenblick seine höhere Natur." — Literarisches Echo (Dr. Jul. Petersen): „In der Ausstattung ist das Werk das vollkommene Gegenstück von Bielschowskys Goethe; in der Darstellungskunst und im edlen Stil steht es auf gleicher Höhe."

Eugen Kühnemann: Schiller

Mit einer Wiedergabe der Schillerbüste von Dannecker

3. und 4. Auflage (6.—10. Tausend), ca. 39 Bogen gr. 8°, elegant gebunden M 6.50

Erscheint im Mai 1908

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Deutſche Literaturgeſchichte

von Alfred Bieſe

In zwei Bänden. **Erſter Band.** Von den Anfängen bis Herder. 640 Seiten 8°. Mit Proben aus Handſchriften und Drucken und mit 36 Bildniſſen. 1.—8. Tauſend. In Leinwand M 5.50, in Halbfranz M 7.—. Der **zweite Band** ſoll Weihnachten 1908 erſcheinen.

Aus den Beſprechungen über den erſten Band:

Prof. Dr. Franz Muncker: „In den letzten Jahren ſind ja mehrere populäre Literaturgeſchichten erſchienen: . . Wie der Fachmann viele jener Werke faſt nur verurteilen kann, ſo darf er der Arbeit Bieſes ſich ehrlich freuen. Möge es ihr gelingen, jene verfehlten oder ſchwächeren Werke aus der Gunſt der Leſer zu verdrängen!“

Richard M. Meyer (Deutſche Literatur-Zeitung): „In dem Chorus der neuen deutſchen Literaturgeſchichten nimmt das Buch einen klar charakteriſierten Platz ein, den es würdig ausfüllt.“

Shakeſpeare

Der Dichter und ſein Werk von Max J. Wolff

Zwei Bände. Mit einer Nachbildung des Droeshout- und des Chandos-Porträts in Gravüre. In Leinwand gebunden M 12.—, in feinſtem Liebhaberband M 17.—

Dr. Eugen Kilian (Litterariſches Echo): „Wolffs vortreffliches Buch ſteht unter den Werken, die in ſchöner und geſchmackvoller Form ein Geſamtbild von Shakeſpeares geiſtiger Perſönlichkeit und ſeiner Zeit zu geben ſuchen, in vorderſter Reihe und verdient die weiteſte Verbreitung in allen Kreiſen des deutſchen Volkes.“

Profeſſor Dr. Hermann Conrad (im Tag): „Hohes Lob verdient der erſtaunliche Fleiß, mit welchem der Verfaſſer die ältere und vor allem die neueſte Shakeſpeare-Litteratur bewältigt hat, um ein auf der Höhe heutiger Forſchung ſtehendes Werk zu ſchaffen.“

Franz Servaes (Neue freie Preſſe): „Es gelingt dem Verfaſſer in ungewöhnlich hohem Grade, uns die Perſönlichkeit Shakeſpeares in ihrem hiſtoriſchen Gefüge zu vergegenwärtigen. Die Art, wie das zeitliche und örtliche Milieu hierzu verwandt wird, iſt in ihrer methodiſchen Anwendung ſchlechtweg meiſterhaft.“

C. H. Beck'ſche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

August Sperl:
Die Söhne des Herrn Budiwoj

Ausgabe in größerem Druck

Fünfte Auflage — Zwei Bände. Gebunden M 12.—

Volksausgabe in einem Band

1.—5. Tausend. Gebunden in Leinen M 6.—

(Soeben erschienen)

„Wie ein Riesenbau mit Mauern und Zinnen und vielfarbigem Ornament erhebt sich das Werk vor dem Auge des Lesers. Es gibt wenige Romane, die man dem deutschen Volke wieder und wieder als ein Hausbuch zu lesen so empfehlen könnte." Heinrich Hart

Die Fahrt nach der alten Urkunde

Gebunden M 4.50 — Achte Auflage

„Wir fühlen, wenn wir die Fahrt nach der alten Urkunde lesen, die geheimnisvolle Kraft des Blutes, das in ununterbrochenen Strömen von unbekannten Vorvätern herab in unsere Adern geflossen ist und von uns zu unbekannten Geschlechtern hinabrinnt in ewiger Wiedergeburt." A. Matthias

„Es ist eine wohltuende Vereinigung von elegisch-historischer Empfindung und männlichem Bewußtsein der Gegenwart in den Schilderungen des Buches, und es gehört trotz seiner Anspruchslosigkeit zu den Büchern, die von dem Leser einige Sammlung verlangen. Möge es Leser finden, welche ihm diesen heutzutage allerkostbarsten und seltensten Tribut zollen." Preuß. Jahrbücher

C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

Statuen deutſcher Kultur

Herausgegeben von Will Veſper

Die Sammlung umfaßt bis jetzt folgende Bändchen:

1. **Die Germania des Tacitus.** Deutſch von Will Veſper. Leicht geb. M 1.20, Lederband M 3.—

2. **Der arme Heinrich von Hartmann von Aue.** Neudeutſch von Will Veſper. Leicht geb. M 1.60, Lederband M 3.—

3. **Das Hohelied Salomonis in dreiundvierzig Minneliedern.** Neudeutſch von Will Veſper. Leicht geb. M 1.20, Lederband M 3.—

4. **Luthers Dichtungen.** Ausgewählt von Will Veſper. Leicht geb. M 1.80, Lederband M 3.50

5. **Borgoethesche Lyriker.** Ausgewählt von Hans Brandenburg. Leicht geb. M 1.80, Lederband M 3.50

6. **Hölderlins Dichtungen.** Ausgewählt von Will Veſper. Leicht geb. M 1.60, Lederband M 3.—

7. **Jean Pauls Träume.** Ausgewählt von Will Veſper. Leicht geb. M 1.20, Lederband M 3.—

8. **Meier Helmbrecht von Wernher dem Gärtner.** Neudeutſch von Will Veſper. Leicht geb. M 1.60, Lederband M 3.—

9. **Novalis' Märchen.** Ausgewählt von Emil Sulger-Gebing. Leicht gebunden M 1.60, Lederband M 3.—

10. **Brentanos Gedichte.** Ausgewählt von Herm. Todſen. Leicht geb. M 1.80, Lederband M 3.50

11. **Deutſche Gedichte des 17. Jahrhunderts.** Ausgewählt von Will Veſper. Leicht geb. M 1.80, Lederband M 3.50

12. **Geßners Idyllen.** Ausgewählt von Will Veſper. Leicht geb. M 1.60, Lederband M 3.—

13. **Die Geſchichte von Gisli dem Geächteten.** Deutſch von Friedrich Ranke. Leicht geb. M 1.60, Lederband M 3.—

14. **Eichendorff: Dichter und ihre Geſellen.** Novelle. Herausgegeben von Alexander von Bernus. Leicht geb. M 2.50, Lederband M 4.50

15. **Eichendorffs Gedichte.** Ausgewählt von Will Veſper. Leicht geb. M 1.20, Lederband M 3.—

16. **Philipp Otto Runge: Gedanken und Gedichte.** Ausgewählt von Sulger-Gebing. Leicht geb. M 1.80, Lederband M 3.50

C. H. Beck'ſche Verlagsbuchhandlung Oskar Beck München

ML410.C674.S85

C037069278

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C037069278

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley